

KART.

X 107.670

**Bartók-Verdi
tanulmánykötet**



Az SZTE JGYTFK Ének-zene Tanszékén
2001. november 8-án elhangzott előadások
szerkesztett változata

Szerkesztette:

Dr.Dombi Józsefné főiskolai tanár
Maczelka Noémi tanszékvezető főiskolai docens

Lektorálta:

Dr. Mihálka György főiskolai tanár

SZTE Egyetemi Könyvtár



J000793328



X 107 670

ISBN 963 482 590 7

Kiadja:

SZTE JGYTF Kar Ének-zene Tanszék

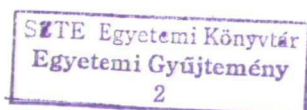
Nyomdai kivitelezés:

SZTE ÁOK Nyomda

Vezető: Nagy János

A kiadást támogatta a Szegedért Alapítvány

Szeged, 2002.



**HELYBEN
OLVASHATÓ**

D6390

Tisztelt Olvasó!

Örömmel nyújtjuk át az Ének-zene Tanszék második konferenciáján elhangzott előadások szerkesztett változatát.

Ezúton is köszönjük vendégelőadóinknak, hogy eljöttek hozzánk, és megosztották gondolataikat a nagyszámú érdeklődővel.

Külön köszönjük Giorgio Pressburger úrnak, a budapesti Olasz Intézet igazgatójának, hogy a Verdi műveiből összeállított hangverseny előtt megnyitóbeszédében érzékletesen szólt a zenéhez fűződő kapcsolatáról és Verdi jelentőségéről.

Szeged, 2002. október 1.

Maczelka Noémi
zongoraművész, tanszékvezető főiskolai docens



Bevezetés

Az SZTE JGYTF Ének-zene Tanszéke immáron hagyományt teremtvé rendezett konferenciát évfordulók jegyében. Így 2001-ben Bartók Béla születésének 120. és Giuseppe Verdi halálának 100. évfordulójára emlékeztek. Az előadások Bartók és Verdi művészetének különböző területeit ölelték fel. A konferencián a téma nemzetközi kitekintésének is tanúi lehettünk Dr. Csehi Ágota (Univerzita Konstantína Filozófa Nitra) előadása nyomán.

A konferenciát Prof. Dr. habil Benedek György tanszékvezető egyetemi tanár, az SZTE tudományos rektorhelyettese nyitotta meg. A délelőtti előadások levezető elnökei Szabady Józsefné dr., és Dombi Józsefné dr. főiskolai tanárok, a délutáni előadásoké Dr. Erős Istvánné dr., és Ordasi Péter főiskolai docensek voltak. A délelőtti folyamán a szünetben került sor az Ének-zene Tanszék első tanulmánykötetének bemutatására, mely „A barokk kor interdiszciplináris megközelítése a Bach évforduló jegyében” címmel jelent meg.

A rendezvényen 13 előadás hangzott el, amelyből tizenkettőt tartalmaz kötetünk. Pál Tamás szuggesztív, szabad előadásának néhány fontos gondolatát a hallgató szemszögéből közöljük.

Pál Tamás Liszt-díjas karmester előadásában rámutatott arra, hogy az az irányzat, ahová Verdi és Liszt is tartozik, kicsit elfordul a nappaltól az éjszaka felé. Verdi témái a szélsőséges és a nagy szenvedélyesség világát adják vissza. A befogadónak is nyitva kell lenni és felkészülni, ha Verdi-zenét akar hallgatni. Részletesebben beszélt a Trubadúrról és a Rigolettóról. Szélsőséges és romantikus opera a Trubadúr. Lenyűgözően szép. Az anyai szeretet mindent legyőző szerepét, és emellett a szerelem lírai érzületét is kifejezi. Verdi azt mondja: a zene több, mint a harmónia. A mestert nagyon érdekelte, hogy kik vagyunk és miként élünk. Verdi és Liszt annyiban közösek, hogy a maguk romantikus módszereivel a lét alapvető kérdéseivel foglalkoztak. A Trubadúr kételyeinkről szól, amelyekkel az élet során szembekerülünk. A kérdés az, hogy a sok bennünket ért hatás közül melyiket válasszuk. Azokból az érzésekből, amelyek ránk törnek, melyikkel azonosuljunk, ez egy fontos művészi alapelv Verdi operáiban. Verdi élete során végig harcban állt a cenzúrával. A cenzúra a legostobább módon beleavatkozott műveibe, pl. a Rigolettóba. Verdi kiharcolta a Rigolettó előadását, ennek a harcnak során nyilatkozott saját zenészerzési módszeréről. Azt mondta, hogy vegyék tudomásul, ennek a púpos embernek a sorsában találunk annyi szépséget, hogy azt meg lehet zenésíteni. A Verdi művek előadásának feltétele, hogy csak akkor tud megszólalni teljes szépségében, ha az előadók teljes művészi személyiségüket adják hozzá, és hisznek abban, amit csinálnak. Az előadó-hallgató és zene viszonyáról a következő párhuzamokat tárta a hallgató elé Pál Tamás:

„Ha egy kitűnő Mozartot hallunk – vidámabban és derűsebben jövünk ki, ha Wagnert – akkor az mondjuk, hogy milyen szép a világ és ha kifogunk egy jó Verdi előadást, akkor jobb emberként távozzunk.”

A konferencia után Verdi hangversenyre került sor a Bartók Béla Művelődési Központban, melyet Sig. Giorgio Pressburger, az Olasz Kultúrintézet igazgatója nyitott meg. A műsorban először a Laudi alla vergine Maria c. kórusmű hangzott el a Kardos Pál Női Kar előadásában, vezényelt Ordasi Péter. Ez után Verdi dalokat énekelt két főiskolai hallgató: Margit imáját Kozma Szilvia, az *Il poveretto*-t Czene Zoltán adta elő, tanáruk Bárdi Sándor, zongorán közreműködött Joóbné Czifra Éva. Elhangzott a Traviátából Alfredo áriája Varjasi Gyula előadásában, Joóbné Czifra Éva zongorakíséretével, majd három Verdi-Liszt zongoraátírat következett: a Rigoletto-parafrazist Maczelka Noémi zongoraművész adta elő, majd a Requiem – Agnus Dei és a Jérusalem (Lombardok) Salve Maria tételét Dombiné Kemény Erzsébet szólaltatta meg. A hangversenyt az SZTE JGYTFK hallgatóiból alakult énekkar zárta a Nabucco Rabszolgák kórusa előadásával, vezényelt Dr. Mihálka György, zongorán kísért Dombiné Kemény Erzsébet. A műsort Laczi Júlia ismertette.

A rendezvényt a Szegedért Alapítvány támogatta, melynek ezúton is köszönetet mondunk.

Dombi Józsefné
főiskolai tanár

BARTÓK: SZVIT OP.14.

A zongoraszvit jelentős állomás Bartók életművében. Már itt felsorakoznak azok a zenei kifejező eszközök, amelyek különösen jellemzik stílusát. Az ebben az időszakban írt egyéb művek (A fából faragott királyfi op. 13., Öt dal op. 15., Öt Ady-dal op. 16., II. vonósnégyes op. 17.) és a zongoraszvit között sok rokonvonás fedezhető fel, például a szvit is lassú tétellel végződik, mint a II. vonósnégyes.

A kotta végére írt dátum szerint a mű befejezésének időpontja: 1916. II. hó. Az I. világháború előtti és alatti évek nehéz időszakot jelentenek Bartók számára. Nem csak a háború miatt, hanem egyéni sorsának alakulása miatt is. Művei kedvezőtlen fogadtatásban részesülnek, így például az 1911-ben írt Kékszakállú herceg várát csak 1918-ban mutatták be. 1913-ban egy Párizsba, Zágon Géza Vilmos zeneszerzőhöz küldött levelében kijelenti, hogy "...egy éve őt, mint zeneszerzőt, hivatalosan kivégezték". A néhány évvel korábban történt szakítás Geyer Stefi hegedűművésznővel is mély nyomot hagyott Bartók lelkében. Több művében felfedezhető az a törtakkordos motívum, amely ehhez az élményhez kötődik (A 10 könnyű zongoradarab Ajánlás tétele, a Két zenekari arckép, a 14 bagatell "Szeretöm táncol" tétele).

A négytételű zongoraszvit két szélső tétele táncos ritmusú, két középső tétele scherzo. A két táncos tétel közül a derűs, lendületes, népies I. tétel ritmusa a kanásztáncokra emlékeztet (ti-ti-ti-ti tá-tá sorvégek). A IV. tétel Ujfalussy József szerint a lassú keringő lejtését követi (A hét zeneműve, 1985-86.). Itt azonban a tánclejtés csak háttér, a lassú tempó, a leállások, sóhaj- hangpárok határozzák meg a karaktert.

A középső, scherzo-nak minősíthető tételek közül a II. tételt Bartók is scherzo-nak nevezi. Ez valóban tréfás, élénk, lendületes. A III. tétel egészen más: szüntelenül lihegő, hajszott (a Mandarin "hajszzájára" emlékeztet). A IV. tétel – az előző tételekkel ellentétben – fájdalmas, személyes hangú. A halk akkordokba ágyazott motívumtöredékek között a Geyer Stefi-motívum le-hajló ága is megszólal, a nagy szerelmi csalódás emlékét felidézve.

A zenei eszközök tekintetében különösen feltűnő a distanciaelevő hangsorok, harmóniák, vagyis a tritónusz, a bővített hármas, a tengelyrendszer, a modellek, az egészhangú skála megjelenése. A tritónusz a legfőbb összekötő kapocs közöttük, mert megtalálható a tengelyrendszerben, a modellekben és az egészhangú skálában. Például:



Az I. tétel elemzése

Szabadon kezelt háromtagú forma rövid, jelzett visszatéréssel. Az első téma (5-20. ütem.) variáltan megismételt négysoros strófaszerkezet, periódus jellegű sorvégzőkkel. Az első nyolc ütem dallamának hangkészlete: g-fisz-é-d-c-esz, vagyis két félhanglépés fog közre egészhangú szelvényt. A 9-16. ütem kvarttal mélyebbről indulva hasonló felépítésű, de Bartók a dallam második felét terccel lejjebb csúsztatta, ezáltal a hangsor kibővült: d-cisz-h-á-g + h-ásiz-gisz-fisz-é-d:



A kísérő akkordok: B-dúr-É-dúr (poláris távolság), azután egészhangú ereszkedéssel asz-moll, fisz-moll következik, majd újra poláris akkordpárok szólnak (fisz-C, disz-á), majd ezt újabb egészhangú leereszkedés követi (disz-cisz-h). A hangnemek, zárlatok a tengelyrendszer szerint a következőképpen értelmezhetők:

Tonika-tengely: b-é-g-cisz(desz)

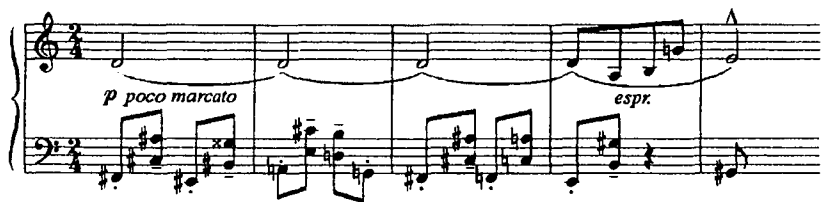
Domináns-tengely: h-f-asz-d

Szubdomináns-tengely: á-esz(disz)-fisz(gesz)-c

A periódus előtagja B-É tonikai váltások (pólus-ellenpólus) után asz-dominánsra, az utótag fisz-C, disz-á szubdomináns váltások után h-domi-

nánsra érkezik, az első periódus funkciórendje tehát: T-D, S-D. A variált ismétlés alkalmával (21-46.ü.) tritónusz helyett t5 távolságú hangnemek váltakoznak. A tonika-domináns váltások (B-F, É-H) után mindkét rész G-tonikára érkezik, itt a funkciórend: T-D-T, T-D-T.

A G-dúr zárlat utáni középrész első szakaszára (37-52.ütem) a tartott felső hangokhoz kapcsolt kis dallammotívumok, a kíséretben pedig groteszkül botladozó (a Fából faragott királyfira emlékeztető), ingázó akkordok jellemzők:



Először dúr alaphármasok, utána moll kvartszextek ingáznak, majd keveredés, sűrítés következik. Végül ez a rész a domináns h-ra érkezik.

A középrész második szakaszában (52-78.ü.) az alsó szólám hosszan tartott h-hangja után (a h-ra vissza-visszatérve) először 2:4:2 modellt alkotó, utána komplementer melodikájú kis motívumok ismétlődnek, felettük gisz, aisz alapú tritónuszok szólnak:



Ezután az egész kvarttal magasabban, é-tonikát hangoztatva megismétlődik, efölött szólnak a tritónuszok. Nagy fokozás után levezetés következik, megállás a c-hangon, majd a 79. ütemben rövid, jelzett visszatérés kezdődik, B-ről indulva és É-re, Asz-ra, D-re érkeve.

A kódának tekinthető utolsó szakaszban (a 100. ütemtől) a kezdő motívum az alsó-felső szólamban, É-B váltásokkal tér vissza. Az É-dúr gisz-tercének enharmonikus helyettesítése asz-hanggal feltehetően az egészhangú

írásmóddal függ össze. Az alsó és felső motívumok c-d-é-gesz-asz-b hangjai után hosszú, egészhangú uniszónó-skála emelkedik fel a négyvonalas asz-ig. A záró ütemek felső kettősfogásai (é-asz, c-é) – az egészhangú skála részeként – bővített hármast alkotnak, alattuk g és b tonikai tengelyhangok szólnak.

A további tételek részletes vizsgálatára az előadás során – idő hiányában – nem kerülhetett sor. Néhány rövid észrevétel:

A II. tétel nagyjából a szonátarondó körvonalait mutatja. A négysoros strófát alkotó első témára a kvintenként ismétlődő, lefelé robogó bővített hármások jellemzők. Ez a téma a későbbiek során erősen variáltan, más hangközű ugrásokkal tér vissza. A második témában a felső hangok lüktetését egy-egy "kurjantás" szakítja meg, alattuk gúnyorosan sóhajtozó motívumok szólnak. A "trió"-nak minősíthető harmadik zenei anyag érdekessége a 96. ütemben kezdődő, "miniperiódus"-t alkotó egészhangú dallam, amely a későbbiekben szintén visszatér.

A III. tételben a mély ütemkezdő d-k folytatásaként a 2:1 modellt alkotó ostinato szüntelen, hajszolt mozgással kíséri az arabos kezdőtémát. A téma két alapeleme: hangsúlyozott k2 csúcshangot övező kopogás és 1:5 modellt alkotó ereszkedő tetrachord. Az oktáv váltásokkal létrehozott fokozás után az ostinato anyagát továbbfejlesztő, hosszú uniszónó-menet következik, majd a 34. ütemtől kvart-kettősfogásokkal vastagítva (még orientálisabb hangzást teremtve), újra indul a téma. A 49. ütemtől a megtorpanást jelentő, hosszan tartott *ff*, *fff* akkordok (fisz, á, c) a domináns-tengelyt hangoztatják. A záró szakaszban ugyancsak erősen hangsúlyozott megtorpanások váltakoznak az 1:5 alapmotívummal.

A IV. tételben a *Sostenuto* felirat, a végig halk dinamika jelzi a magányos, szomorú karaktert. Ebben a mindössze 35-ütemes tételben összegeződnének mindazok a dallami, harmóniai eszközök, amelyek az előző tételekben is megjelentek. A záró hangzás tonikai b-re épül, a kezdő ütemeket d-f domináns keretezi. A tétel a d- és f-hangok közé ágyazott hangzatokkal és egyre táguló, "sóhajto" belső motívumokkal kezdődik. (Ezek a sóhajtok egészen mások, mint a II. tétel gúnyoros hangpárjai...) A továbbiakban egészhangú, 1.2 és 1:5 modellt alkotó dallamrészletek szólnak, a 9. és 19. ütemben ereszkedő moll-dúr törtakkord (Geyer-motívum) is megjelenik, a

13-18. ütemben b-tonika alatt dúr-moll akkordtömbök (gamma-akkordok) haladnak nagyszekundonként lefelé, a 22-25. ütem tercmeneteiben is a dúr-moll kettősség érvényesül. Az utolsó két ütemben a b-tonika feletti végső *ppp* zúgás enharmonikusan héthangú akkordot alkot (Gesz-dúr⁶ + D-dúr + h-é kvart).



BARTÓK ALKOTÓMUNKÁSSÁGA A MAI SZLOVÁKIA TERÜLETÉN

Bartókot a mai Szlovákia területéhez számtalan kapcsolat fűzte magánjellegű, tudományos, népdalgyűjtő és művészi szempontból egyaránt.

Vázlatosan áttekintve ezeket a kapcsolatokat, elsőként a családi, illetve magánjellegű szálakat éttekintve édesanyját, Bartók Bélánét, született Voit Paula szükséges megemlíteni, kinek elődjei a régi tősgyökeres pozsonyi családok közé tartoztak. A következő családi vonatkozású kapcsolat második felesége, Pásztory Ditta révén jött létre, aki rimaszombatból származott. Bartók iskolás évei is a mai Szlovákia fővárosához, Pozsonyhoz kötődnek, ahol édesanyjával és testvérével először 1892-ben telepedett le, majd egy év megszakítás után 1894-ben. Bár Bartók lakhegye később Budapest lett, gyakran látogatott Pozsonyba édesanyjához. Az ifjú Bartók középiskolai tanulmányait a pozsonyi Királyi Katolikus Gimnázium diákjaként végezte, ahol 1909-ben érettségizett és így zenei fejlődésének jelentős korszaka is Pozsonyhoz fűződött. Ide kötötte Bartókot továbbá egyik legkedvesebb barátja és egyben az 1907/8-as tanévben akadémiai növendéke, a nála négy évvel fiatalabb Albrecht Sándor. Rajta kívül még két szlovákiai növendéket tanított, nevezetesen Gáfforné Magyar Ilonkát és Németh István Lászlót, szlovák néven Németh-Samorínsky. Ez utóbbinak köszönhetően Bartók több alkalommal is fellépett Pozsonyban, közös hangversenyeken a Toldy Kör férfikarával, a későbbi Bartók Béla Dalegyesülettel. A személyes jellegű kapcsolatok közül, bár ezek döntő mértékben a néozene gyűjtés terén képviseltek munkakapcsolatokat, említést érdemel mindenekelőtt Anton Baník a Matica slovenská irodalmi archívumának vezetője, Viliam Figuš-Bystrý szlovák zeneszerző és pedagógus, Miloš Ruppeldt zeneszerző, pedagógus és dirigens.

Bartók alkotómunkásságának egyes területeit nem célszerű szétválasztani. A népzene kutatás, a tudományos munka, a zeneszerzői tevékenység, a zongoraművészi pályafutás és nem utolsósorban a pedagógiai munka egyenrangú értékeket képviseltek életében és ezek szorosan összefüggnek. Hiszen a népdalokat nemcsak lejegyezte, tanulmányozta, rendszerezte, de azokat feldolgozta, műveiben idézte, amelyeket továbbá hangverseny-pódiumokon előadott és népszerűsített, valamint pedagógiai munkájában továbbadott. Ezért fontos szót ejteni Bartók zongoraművészi, népzene kutatói, zeneszerzői munkásságáról egyaránt.

A diákhangversenyeken kívül zongoraművészként tizenkilenc alkalommal szerepelt a mai Szlovákia területén, pontosabban Pozsonyban, Kassán,

Eperjesen, Losoncon, Rimaszombatban, Komáromban, valamint az akkori Csehszlovákiában és a mai Csehország területén háromszor Prágában és egyszer Brünbnben. Pozsonyban kilenc alkalommal lépett pódiumra, melyek között találunk egész esti hangversenyt, kamaraestet, szerzői estet és zenekari fellépést egyaránt. Itt 1904-ben három alkalommal, majd 1906-ban két alkalommal szerepelt. Erre az 1906-os novemberi hangversenyre már abban az időben került sor, amikor Bartók a népdalgyűjtés munkálataival foglalatoskodott, ami komoly időt igényelt és gyakorlásra nem maradt elég ideje. Bartók erről Dietl Lajos barátjához címzett levelében tett említést:

Jelenleg Pozsonyba kényszerített a Tulipán liga... Nagyon kelleni jött ez a szereplés. Fél év óta alig zongoráztam valamicskét, most két hét óta ugyancsak neki kellett látnom, hogy ujjaimat az ismert értéktelenségek eljátszására kényszerítsem. Gömör megyébe, a híres Gerlice pusztára vitettem zongorát. Sehogy sem izlett a gyakorlás- a rosseb egye meg! Szerettem volna minél több dalt gyűjteni. Így 3 hét alatt mindössze 150-et tudtam lekottázni esténként a tót falvakban. 80-at meg lefonografáltam. Roppant érdekes dolog ez a fonografálás.

Bartók a szóban forgó hangversenyen Sándor Erzsébettel, az Operaház kiemelkedő tehetségű énekesével lépett pódiumra, valamint zeneszerzőként a Rapszódia zongorára című művével mutatkozott be. A hangversenyen, amelyen egyébként Apponyi grófné, az akkori kultuszminiszter felesége is részt vett a hangverseny védnökeként, éppen ez a mű váltotta ki a közönség nemtetszését. Bartókot ez olyannyira elkeserítette, hogy a szlovákiai hangversenyfelkéréseket hosszú ideig elutasította és 1920-ban, tehát tizennégy év után tért vissza a koncertezés szándékával. A szünetet követő koncert kuriózuma, hogy a kudarcot vallott Rapszodiát vitte ismét pódiumra, ez alkalommal kézzongorás változatban Albrecht Sándorral, amely immár elnyerte a pozsonyi közönség tetszését. Egyébként e mű zongora-zenekari változatának bemutatójára öt évvel később került sor, szintén Pozsonyban. A továbbiakban még két alkalommal lépett fel Bartók a mai szlovák fővárosban, mindkét alkalommal a Toldy kör, illetve a Bartók Béla Dalegyesülettel közösen, Németh István meghívására. Fontos e két hangversennyel kapcsolatban megemlíteni az 1926. november 21-én megtartott Bartók-Kodály estet, amelyen a férfikar többek között Bartók Magyar népdalok, valamint Gyermekeknek zongorasorozatából adott elő kórusra átírt részeket. Ezeket a műveket Németh István László dolgozta át és Bartók lektorálásával és engedélyével mutatták be.

Erről Bartók levélrészlete tanúskodik 1926. szeptember 12-i keltezéssel:

Kedves Németh!

Mellékelve küldöm az ígért 4 dalt. Levele közben megérkezett: azt hiszem, bajos volna az újabb átiratokat hozzám juttatni, legfeljebb postán. Ha nem jön semmi sem közbe, okt.2-án vagy 3-án Pozsonyba érkezem néhány napra,

nem volna-e túl késő, ha csak akkor nézném át? A most mellékelt 4 dalról akkor majd beszélgethetünk. Most csak azt szeretném közölni, hogy a partitúrát majd előadás után visszakérem. A Toldy-kör férfikara ezt a művet bárhol és bármikor előadhatja, csupán az a kérés, hogy a kótaanyagot ne kölcsönözze más énekarnak!...

Nagyon örülnék, ha sikerülne ez a koncert, legalább hallhatnám ezt a 4 dalt, amelyen olyan lényegesek a változások, hogy szinte új műnek lehet őket tekinteni!...

Bartók ezen az esten saját művei közül a Karácsonyi énekek - Colinde I.sorozatát, I.Siratóéneket és a Három burleszket adta elő, valamint Kodály op.3-as Zongoradarabjaiból válogatást.

A szlovákiai hangversenyek közül a kassai szereplések is jelentősek. Ezek között szerepelt egy kamaraest Waldbauer Imre hegedűművésszel, egy Basilides Mária énekesnővel, két szülő hangverseny, valamint az utolsó koncert 1939-ben került sor Zathureczky Ede hegedűművész és Dohnányi Ernő zongoraművész közreműködésével, melyet a Magyar Rádió is közvetített. Szólóestet továbbá Bartók Komáromban, Losoncon és Rimaszombatban tartott, az egyetemes zongorairódalom mellett saját műveit is a közönség elé tárva. A két eperjesi hangversenyről, melyekre 1926-ban és 1930-ban került sor sajnálatos módon nem lelhetőek fel dokumentumok. A hangversenyek nem mindig zökkenőmentes, sőt problémákkal teli lefolyásáról viszont jónéhány gondolat, írás is található. Bartók az 1923-as Waldbauer Imrével megtartott kassai szonátaestjükéről, melyen többek között Bartók 2. Hegedűszonátáját is bemutatták, egy édesanyjának címzett képeslapon a következő szavakkal számolt be:

Vége-óriási kalamitások után - sikerült megtartani itteni hangversenyünket. Vízumot csak állutakon kaptunk, itt 20 perccel a hangverseny előtt jöttek hivatalos személyek és be akarták tiltani a hangvereny, mert valami ministerstvó-i /minisztériumi/ engedély hiányzott, végre kegyelemből még az egyszer és utoljára engedélyezték. A pódium olyan rozoga volt, hogy szék, zongora, pult csak úgy lejtették a táncot a legkisebb mozdulatra. A zongora mellé alig fért a lapozó széke, úgy hogy állandóan hasba lökdöstem bal könyökömmel. A pódiumhoz hiányzott a feljáró lépcső, rögtönöztek egyet szék-ből és egy fehérre festett konyhasámliból, ezen lejtettünk fel és alá Waldbauer és én köz-örömrre. A program egészen hibásan volt nyomtatva - mert közben elveszett egy levél... A pódium rosszul volt világítva, szegény lapozó alig olvashatta a kottákat, az én szonátámnál Imrének is kell vagy négyszer lapoznia, ami lépteinek nagy nyikorgása és a pódiumnak még fokozottabb ingása közepette történt meg valamennyiszer. Imre szonátámban egy helyen elfelejtette levenni a szordinót - szólt a hegedű vékonyan- vékonyan- vékonyacskán és vészeldelmesen közeledett egy F, sőt FF hely: Jesszus Márja, mi lesz itt! gondoltam és végre rá kellett hogy kiabáljak: le a szordinóval!

Mindennek a koronája végül az volt, hogy a lapozó leverte a kottámat a pult-ról és úgy szedegette fel a földről. Nahát én már közel jártam ahhoz, hogy hangos nevetésben pukkadjak ki. Még soha ilyen koncertem nem volt. De a teremtés is megtelt, taps is volt bőven...

A hangversenyekkel kapcsolatban még fontos megemlíteni Bartók csehországi fellépéseit is abból az okból kifolyólag, hogy bár ma már az önálló Csehszlovákiáról és Szlovákiáról beszélünk, az általunk tárgyalt időszakban a két ország még a közös Csehszlovákiát képviselte. Bartók szereplései és a művei iránt tanúsított kapcsolat némileg különbözött a két terület között. Míg Szlovákia területén mindenekelőtt a zongoraművészt ünnepelték, Csehszlovákiában a „forradalmár zenész” is teljes mértékben megnyilvánulhatott. Ennek bizonyítéka például az 1906-os Pozsonyban bemutatott Rapszódia kudarc, amely ráadásul még jelentős mértékben Liszt műveinek hatását tükrözi és nem Bartók sajátos népzenei alapuló nyelvét képviseli. Az 1924. február 5-én nagy sikerrel megtartott komáromi hangversenyt összefoglaló tudósításban a Komáromi Lapok 1924. február 7-i számában a következő elgondolkodtató gondolatokat olvashatjuk:

...Hogy technikai tudása, finom árnyalatokig kifejező billentyűzése, tökéletes pedálozása mily fölényes, azt ilyen magas ívelésű pályán levő művésznél említenünk sem szükséges. Előadásbeli kvalitásai a legmélyebb hatással voltak a hallgatóságra...

De ha megkülönböztettük Bartókban az előadóművészt a zeneszerzőtől, akkor szólnunk kell még saját szerzeményeiből előadott darabjairól is. Ez a nehezebbik része beszámolóknak, mert ebben még a zeneértők részéről is nagy ellentmondásokkal találkozhatunk... Bartók zeneszerzői stílusa a huszadik század forrongó művészeti evolúciójának egyik friss és érdekes hajtása és az új irányoknak mindig idő kell, hogy általánossá, elfogadottá lehessenek... nekünk még igazán a szerző saját előadására van szükségünk, hogy megértsük azoknak a népies eredetű motívumoknak bizarr feldolgozását, érzetösség nélküli hangulatát, hogy a természet reális ábrázolása a zenében is a régi szabályoktól, a harmónia, ritmus stb. eddig elfogadott módszereitől való kisebb-nagyobb eltéréséhez vezet... Azt viszont meg kell állapítanunk, hogy Bartók eredeti egyénisége a saját szerzeményei előadásának is érdekességet adott és egy-egy kimagasló hangulatképe, mint pl. "Este a székelyeknél" ...azoknak tetszését is kiváltotta, akik a legkevésbé értenek egyet a klasszikus iskola elhagyásával.

Álljon itt még egy kiváló példa Bartók zeneszerzői munkássága elismerésének szlovákiai kérdésességére. 1927. március 16-án a pozsonyi Kormánypalotában került sor Bartók I. vonósnygyesének bemutatójára a Waldbauer-Kerpely vonósnygyes előadásában. Középutat szinte nem ismerve a közvélemény e műhöz vagy teljes egészében elutasító, vagy egyértelműen méltányoló véleményt, pozitív hozzáállást tanúsított.

...a hangverseny lefolyása zavartalan volt, csak a szünetekben és az egyes tételek közt zsongott föl a szenvedélyes pro és contra vélemények kórusa: azonban letagadhatatlan, hogy itt olyasvalami történt, ami kihozta sodrából a tisztes pozsonyi publikumot. Voltak olyanok, akik megbotránkozva jelentették ki, hogy amit Bartók összekomponált, az örület, aki őt dicsérni meri, az megtevélyedett szegény ember, akit sajnálni kell, mások meg félve bár, de el nem nyomhatóan úgy érezték, hogy egészen különleges művészi élményt kaptak... írta Mezei Gábor a pozsonyi Híradó 1927. március 20-i számában. Cikkének további részében elítélte a pozsonyi közönséget konzervatívságáért, szűk zenei látóképességéért a modern zene, így Bartók műveinek szántszerű bojkottálásáért, megbotránkoztató reakciójukért, amelyet Bartók I. vonósnygyese hozott a felszínre.

“...tanácstalanul és megdöbbenve állanak az egész világon elismert művek előtt, nem tudnak se ki, se be és temperamentumuk szerint vagy kacskaringós jó vidéki káromkodásba kezdenek az új ármányos nagyvárosi bolondság ellen, vagy amint azt néhányan most is megtették, felháborodásukban csapat-papot elhagyva, futamodásnak erednek, otthagya a „nyavalyás“ Bartók muzsikát és inkább „gyerünk az Astória kávéházba cigányzenét hallgatni...” -fejezte be írását Mezei, amelyet a „szlovenszkoí hangversenyközönség” figyelmébe azzal a szándékkal ajánlott, hogy az illetékesek legalább gondolkodjanak el reakciójuk helyességén, illetve helytelenségén. Mindez egy hónappal azután zajlott le Pozsonyban, hogy a prágai közönség Bartók pantomimját, a Csodálatos mandarint ünnepelte. Azt a művet, amelynek az 1926. november 27-i kölni világbemutatója ellenséges sajtó- és szakmai kritikát váltott ki és amelyet 1945 előtt Magyarországon sem volt szabad bemutatni, sőt azután is csak megváltoztatva. Az ellenséges kritika alól a sikeres prágai bemutató viszont kivételt képezett.

„Bartók némajátéka egy prágai színházban

Szombaton mutatták be a Neues Deutsches Theaterben Bartók Béla pantomimját, A csodálatos mandarin-t. A darabot együtt adták Dohnányi Pierette fátyola című pantomimjével, amely már régebben szerepelt a színház műsorán és most újonnan tanulták be. Bartók alkotása rendkívül mély hatást tett és viharos tetszést aratott. Az egész sajtó kiemeli Bartók újszerűségét, zsenialitását, és tudását Sztravinszkijhez hasonlítja” - olvasható a Budapesti Hírlap 1927. február 23-i számában. A csehországi, illetve prágai kritikák szinte minden alkalommal nyitott és haladó szelleműek voltak Bartók műveivel szemben és nem csupán a zongoraművészt tisztelték, de a forradalmárt, az újító zeneszerzőt is látták személyében. Bartók műveit, akár az I. és a II. Zongorakoncert, a kamaraművek, a Táncszvit, vagy az imént említett Csodálatos mandarinról is volt szó, a csehországi közönség elismerésben részesítette.

A mai Szlovákia területén teljesített népdalgyűjtő utak eredménye, termése is bőségesnek bizonyult Bartók számára, mind a magyar, mind a szlovák népdalokat illetően. Rendszeres és módszeres felvidéki gyűjtéseit 1906-ban kezdte meg a Gömör- megyei kisebb községekben, ahol több mint 200 dalt jegyzett le. Itt a Gömör-megyében ismerkedett meg Bartók a szlovák népzene jellegzetes modális hangsoraival, így a líd és a mixolíd hangsorokkal, amelyek később zenei nyelvének egyik legjellegzetesebb vonásává, alapjává váltak. Zeneszerzőként e hangsorokat első alkalommal 1908-9-ben próbálta ki a *Gyermekeknek* című sorozat 3. és 4. kötetében, a szlovák népdalfeldolgozásokban. A mai Szlovákia területén Bartók 1918-ig folytatta a népdalgyűjtést, mégpedig Nyitra-, Komárom- és Hont-megyében, valamint Zólyom-megyében a Garam folyó folyásának északi részén. Bartók kezdetben nem gyűjtött intenzíven. 1906-1913 között megközelítőleg 730 szlovák népdalt gyűjtött. Ezidőben viszont behatóan tanulmányozta a *Szlovák Dalok /Slovenské spevy/* című kiadványt, mely értékét különösen nagyra tartotta. 1910-ben az említett kiadvány szerkesztőségének Bartók felajánlotta kiadásra az addig összegyűjtött 400 népdalát. Bár erre nem került sor, a kiadást továbbra is szorgalmazta és a szlovák népdalgyűjtést folytatta.

Bartók a szlovákiai gyűjtőmunkát bemutató és összefoglaló *Szlovák népdalok* című tanulmányában adott kimerítő választ arra, miért látta fontosnak a más népek zenéjének tanulmányozását is:

„...semmiképpen sem elegendő tudományos vizsgálódásaimhoz, ha csak a magyar anyagot ismerem meg, hanem elengedhetetlen, hogy legalább még a környező népek anyagát is beláthatóan megismerjem. Ezért fogtam hozzá még 1906-ban a szlovák népzene gyűjtéséhez is, s azt hosszabb megszakításokkal egészen 1918-ig folytattam. Az ekkor bekövetkezett politikai és gazdasági változások azonban véget vetettek egész gyűjtőmunkámnak.

1906 és 1910 között Bartók minden évben ellátogatott a Felvidékre, főleg Nyitra-megyében gyűjtött, mindennekelőtt szlovák népdalokat. E vidéken nagyon eredményes munkát végzett, hiszen Darázs községben 134 dallamra, míg további mindössze két faluban, nevezetesen Felsőelefánton és Tökésújfaluban további 90 dallamra tett szert. A gyűjtőutakat bemutató értékes fényképdokumentációt is épp itt, Nyitra-megyében kezdte gyűjteni.

Bartók 1910-ben figyelmét a szlovákiai magyar népdalok és dallamok felé fordította. Előbb márciusban a Csallóközben található Nagymegyerén gyűjtött. Itt 94 dallamot sikerült rögzítenie, melyekkel kapcsolatban tekintetbe veendő, hogy mind új dallamként szerepelt, tehát előbbről ismert dallamot már nem jegyzett le. Ezek között sajátosan magyar dallam 7 volt, köztük 5 régi és 2 új stílusú, valamint 87 vegyes osztálybeli dallam. Néhányat említve közülük ismertek pld. a *Hej sárelő, Pozsony alá hogy menjek, Hopp ide tisztán, Megfogtam egy szúnyogot*. Bartók e népdalok elemzése folytán rámutatott arra a tényre, hogy „többé-kevésbé észrevehető idegen befolyás, főként

cseh-morva-tót". Nagymegyeren sikerült megelélnie azt a mindössze 25-30 dallam közé sorolható népdalt is *Be van kenderes kerítve* címmel, amely egyike az ezer évvel ezelőtti népvándorlás útjelzőinek. A további kutatások során arra is fény derült, hogy ez a dallam több ezer kilométerre e vidéktől nogáj-tatár szöveggel még ma is él *Iran bahyn damy usztem*, azaz Irán kertjéből jöttem én címmel.

E felfedezést az októberi élményekben gazdag ipolysági hangszeres muzsikálás rögzítése követte, amelynek hírért még Móra Ferenc is népszerűsítette a Honti Igricek című művében. Bartók e élményről a következőképpen számolt be:

...*Hívásra össze is gyűlt vagy 10 túlkös és 5 dudás- egynémelyikük egyszemélyben mind a kettő. Micsoda látvány: amint összes kanász - készségeikkel felszerelve vonulnak fel: cifra szűr a vállukon, hónuk alatt a díszes duda, kezükben a túlok, a remekbe kivert kanászsutor. Aligha fogunk még valaha együtt 5 dudást látni, és Ipolyság piactere sem fog egyhamar olyan dudálást hallani, amelyet ezek akkor rendeztek. A munka komolyabb része persze a verseny után következett, amikor a túlkösök és dudások egyenként kerültek a fonográf elé...*

A nagymeyeri és ipolysági gyűjtés hangszeres zenéjét Bartók zenetudományi és zeneszerzői munkájában is /ez utóbbi mindenekelőtt a Tizenöt magyar parasztdalban tükröződik/ jelentős mértékben felhasználta. Zenetudományi cikksorozatot írt a hangszeres zene vizsgálatairól. 1911-12-ben jelent meg az *Ethnografia* című kiadványban *A magyar nép hangszerei* publikációja két részben, melynek 1.része a *Kanásztúlkokkal* kapcsolatos témát tárgyalja, a 2.rész pedig a *Duda* problematikáját. A következő jelentős tanulmány a *Zene-közlönyben* látott napvilágot négy részben a *Hangszeres zene folklórja Magyarországon* címmel.

Munkáját Bartók Szlovákiában rövidebb megszakítással 1914-ben folytatta, de ekkor kizárólag már csak szlovák népdalokra összpontosítva. Előbb Hont megyében gyűjtött, majd 1915 tavaszán Zólyom megyében, valamint augusztusban Besztercebányáról elindulva a Garam völgyének falvaiban végezte népdalgyűjtő munkáját, melynek ezidőből több mint 400 lejegyzett dal lett az eredménye. Összességében a Garam menti 1915-ben és 1916-ban végzett népdalgyűjtő munkának csaknem 1800 szlovák melódia lett az eredménye. Ezen a vidéken Bartók mind mennyiségi, mind minőségi szempontból szinte kimeríthetetlen gazdagságú és értékű zenei forrásra bukkant. Említést érdemel külön Pónyik község, ahol Bartók egy 40-éves Zuzana Spišiaková nevé asszonytól 507 dalt jegyzett le, további énekesektől pedig még több mint százat.

Láthatjuk tehát, hogy míg Bartók gyűjtőmunkájának első fázisában Szlovákia déli részeit látogatta, addig a későbbi időszakban a közép-szlovákiai, majd a kelet-szlovákiai és az észak-nyugati részekre összpontosította figyel-

mét, követve az eredeti szlovák népi hagyományok és ősi kultúra irányvonát. Így sikerült felfedeznie a szlovák népzene egyik legöregebb és egyben egyik legértékesebb és leggazdagabb rétegét, a *valach* ősi pásztori kultúra emlékeit. Ezek között a *valach* elnevezésű dalok között mindenekelőtt pásztordalok, betyárdalok találhatók, de ide sorolható számtalan lakodalmas, szénagyűjtő és bölcsődal is. A legnagyobb részüket Zólyom-megyében, Gyetva faluban és annak környékén gyűjtötte, ezért gyetvai daloknak is nevezhetőek. Maga Bartók a *dervanská*, vagy a *gyetvai dalok* elnevezést használta. Ezeket a dallamokat Bartók rendszerező és tudományos vizsgálataiban az ősi kárpáti pásztori kultúra népzenei hagyományaira vezette vissza.

Fontos megjegyezni, hogy a népzene zenei anyagában és stílusában Szlovákia északi, észak-nyugati és észak-keleti területein a legérdekesebb és sajátosabb, Bartók népzenei gyűjteménye viszont Szlovákia déli részéről is nagyon színes és gazdag zenei anyagot tár elénk. A szlovák népdalgyűjtést tárgyalva külön említést érdemel két község, mégpedig Egyházmárót /Kostolné Moravce/ Hont-megyéből, ahol 339 melódiát jegyzett fel, illetve Pónyik /Poniky/ Zólyom-megyében 639 melódiával.

A szlovák népzene rendszerezését Bartók ugyanazon módszerrel végezte, mint a magyar népzene anyagát, hiszen az egységes összehasonlító munka alapfeltételt képviselt. Az egyetlen különbséget az jelentette, hogy a népzene osztályozásánál némileg háttérbe szorította a *történelmi-genetikai* kritériumokat.

Összefoglalva, Bartók a mai Szlovákia területén 1906-tól 1918-ig összeségében 3409 szlovák népdalt gyűjtött megközelítőleg 4000 szöveggel. Az 1918-as évet követően a komoly politikai konfliktusok következtében kénytelen volt felhagyni a Szlovákiában folytatott népzene gyűjtő munkájával. Népdalgyűjteménye a zenefolklorisztikai munka terén Szlovákiában különleges jelentőséggel bír, ugyanis egy megfontolt és pontosan felépített munkafolyamat eredményét tükrözi úgy az egyenes helyi dokumentációban, mint az analízisben, rendszerezésben és a kiadói munkálatokban is. Annak ellenére, hogy Szlovákiában ezidőben a népzene gyűjtő munkának már hagyománya volt, hiszen 1900-ig megközelítőleg 5000 melódiát jegyeztek fel, Bartók *edíciós* munkája és módszere a szlovák zenetudomány és folklorisztika részére a mai napig az egyik legjelentősebb és legaktuálisabb pontja. Kiegészítésként és az egységes kép érdekében említendő még, hogy a szlovák népzenenek a mai napig 35 000 feljegyzett melódiája és több mint 15 000 hangzó anyaga van rögzítve, amelyből 7 500 melódiája került megjelentetésre.

Népdalgyűjtőmunkájának eredményeit Bartók tudományos publikációkban is a nyilvánosság elé tárta, valamint számos értékes információban gazdag előadásban, melyeket többek között Prágában 1928-ban és Pozsonyban 1931-ben tart hallgatóság elé. A szlovák népzeneről végzett vizsgálatairól jelentős mértékben az 1934-es kiadású *Népzénénk és a szomszédos népek*

népzenéje című publikációban számolt be, de mindenekelőtt a *Szlovák népdalok* című tanulmányában, amely összességében 3223 Bartók által lejegyzett, rögzített melódiát tartalmaz. Ide sorolható az a 145 dal is, amelyet Bartók fonográffelvételről kottázott le Vikár 1903-1907 között végzett Garammenti gyűjtéséből, továbbá 113 lejegyzés Kodály feldolgozásaiból és 73 dal Anton Baníktól, a Matica slovenská irodalmi osztályának főkönyvtárosa munkájából. E terjedelmes tanulmányt Bartók három kötetben dolgozta fel, amelyek a szerző élete folyamán sajnos nem letek kiadóra. Az első kötet 1959-ben látott napvilágot a Szlovák Tudományos Akadémia Népzenei osztályának kiadásában, a második kötet 1970-ben, míg a harmadik kötet a tárgyalások és igyekezetek ellenére sem került mint a mai napig kiadásra.

Az összegyűjtött népdalok Bartók kompozíciós munkájában is kimeríthetetlen forrásként kaptak szerepet, a Szlovákiában gyűjtött magyar és szlovák népzénét illetően egyaránt.

Szlovák népdalok forrásaira lelhetünk mindenekelőtt a következő művekben:

<i>Négy szlovák népdal</i>	1907	4 /1/ dallam
<i>Tizennégy zongoradarab</i>	1908	1 „
<i>Tíz könnyű zongoradarab</i>	1908	1 „
<i>Gyermekeknek 3. és 4. kötet</i>	1908-9	43 „
<i>Szlovák népdal</i>	1916	1 „
<i>Tót népdalok</i>	1917	4 „
<i>Négy szlovák népdal</i>	1917	4 „
<i>Falun</i>	1924	7 „
<i>Három rondó népi dallamokkal</i>	1916-1927	7 „
<i>44 Duó két hegedűre</i>	1931	13 „

A mai szlovákia területén gyűjtött magyar népdalok azonosíthatók a következő művekben:

<i>Gyermekeknek 1. és 2. kötet</i>	1908-9	2 /Kodály gyűjtéséből/
<i>Négy régi magyar népdal</i>	1910-1912	1 dallam
<i>Tizenöt magyar parasztdal</i>	1914-1918	6 „
<i>Húsz magyar népdal</i>	1929	2 „
<i>44 Duó két hegedűre</i>	1931	2 „
<i>Mikrokozmosz</i>	1926-1939	1 /Kodály gyűjtéséből/

E röviden felvázolt és összegzett kapcsolatok egyértelműen bizonyítják, hogy Bartókot Szlovákiához számtalan szál fűzte, és ezek a kapcsolatok jelentős mértékben befolyásolták életét, pályáját és alkotótevékenységét.

Tisztelettel és hálával adóztak és adóznak Bartók szelleme előtt mind a mai napig azok a személyek és intézmények alkalmazottai, akik Szlovákia területén írásokkal, hangversenyekkel, emléknappal, zenei találkozók, emléktéblák avatásával járulnak hozzá Bartók hírnevének öregbítéséhez, al-

kötésainak népszerűsítéséhez. Hiszen örömmel konstatálhatjuk, hogy jócskán akadnak ilyenek. Kézzelfogható eredménye ezen nemes célú igyekezetnek többek között a Pozsonyban, Komáromban, Ipolyságon elhelyezett emléktábla, a nagymegyeri Bartók-szobor, továbbá Csáky Károly Honti barangolások című könyvének Bartók Béla tájainkon fejezete, valamint Albrecht Sándor, Fábry Zoltán, Ág Tibor, Anton Baník, Vladimír Čížik, Oskar Elschek és még további szerzők, írók különféle publikációi. Említést érdemel a Szlovákiai Magyar Zenebarátok Társaságának háromévenkénti országos rendezvénye, a Bartók Béla Zenei Találkozó, továbbá a dunaszerdahelyi Bartók Béla Vegyeskar, a nagymegyeri Alapiskola, amely 1994 tavaszán vette fel Bartók nevét, illetve a Bartók Béla komáromi hangversenyének alkalmából megrendezett immár hagyományos hangversenysorozat és még számtalan emlékhangverseny, valamint különböző műfajú rendezvény. Mindez egyértelmű eredménye annak, hogy a szlovákiai közönség és a szakemberek táborának jelentős része jelszavuknak tekintik Kodály szavait, melyek szerint: *...Hadd jussanak Bartók művei oda ahova szánva voltak, az emberek szívébe!*

Dr.Csehi Ágota
Szlovákia

BARTÓK ES SZLOVÁKIA

Magánjellegű: édesanyja Bartók Béláné, született Voit Paula családja a régi tősgyökeres pozsonyi családok közé tartozott, valamint második felesége, Pásztory Ditta rimaszombati származású volt. A Bartók család Pozsonyban először 1892-ben telepedett le, majd egy év megszakítás után 1894-ben.

Diákévek: Az ifjú Bartók a pozsonyi Királyi Katolikus Gimnázium diákjaként végezte középiskolai tanulmányait, ahol 1909-ben érettségizett.

Tanítványai a mai Szlovákia területéről: Albrecht Sándor, Gáfforné Magyar Ilonka és Németh István László, szlovák nevén Németh-Samorínsky. Ez utóbbinak köszönhetően Bartók több alkalommal is fellépett Pozsonyban, közös hangversenyeken a Toldy Kör férfigarával, a későbbi Bartók Béla Dal-egyesülettel.

Zongoraművész: A diákhangversenyeken kívül zongoraművészként többször is szerepelt Pozsonyban, továbbá Kassán, Eperjesen, Losoncon, Rimaszombatban, Komáromban, valamint az akkori Csehszlovákiában és a mai Csehország területén Prágában és Brnóban. Pozsonyban kilenc alkalommal lépett pódiumra, Kassán ötször, Eperjesen kétszer, a további említett városokban egy-egy alkalommal.

Népdalgyűjtés: A mai Szlovákia területén Bartók magyar és szlovák népdalokat egyaránt gyűjtött. Rendszeres és módszeres felvidéki gyűjtéseit

1906-ban kezdte meg a Gömör- megyei kisebb községekben, majd 1918-ig folytatta Nyitra, Komárom és Hont-megyében, valamint, a Garam völgyének falvaiban, Zólyom-megyében és összességében 3409 szlovák népdalt gyűjtött megközelítőleg 4000 szöveggel.

Tudományos feldolgozások: Az összegyűjtött népdalokat Bartók tudományosan is rendszerezte és vizsgálta. Munkája eredményeit tudományos publikációiban hozta nyilvánosságra, valamint számos értékes információban gazdag előadásban, melyeket többek között Prágában 1928-ban és Pozsonyban 1931-ben tart hallgatóság elé. A szlovák népzénéről végzett vizsgálatairól jelentős mértékben az 1934-es kiadású *Népzénénk és a szomszédos népek népzéneje* című publikációban számolt be, de mindenekelőtt a *Szlovák népdalok* című tanulmányában, amely összességében 3223 Bartók által lejegyzett, rögzített melódiát tartalmaz.

Zeneszerző: Az összegyűjtött népdalok Bartók kompozíciós munkájában is fontos szerepet kaptak. Szlovák népdalok forrásaira lelhetünk mindennekelőtt a *Négy szlovák népdalban* 1907-ből és 1917-ből, a *Tizennégy zongoradarabban*, a *Tíz könnyű zongoradarabban*, a *Gyermekeknek* 3. és 4. kötetében, a *Falun* című kórusműben, a *44 Duóban két hegedűre*, míg szlovákiai magyar dallamok azonosíthatóak a *Tizenöt magyar parasztdalban*, a *Gyermekeknek* 1. és 2. kötetében, a *Mikrokozmoszban*, a *Húsz magyar népdalban*.

Bartók-Reschofsky: Zongoraiskola

Tisztelt Hallgatóság!

Egy kevéssé ismert zongoraiskolára szeretném a figyelmüket felhívni az-
zal a céllal, hogy kedvet kapjanak az alaposabb megismerésére, és a tanítás
során történő kipróbálására, alkalmazására. Ennek gyakorlati akadálya nin-
csen, mivel az iskola kapható, a Zeneműkiadó az utóbbi években folyamato-
san megjelenteti magyar, angol és német nyelven. A régebbi gyakorlatnak
megfelelően sok magyarázó szöveget tartalmaz. Az idegen nyelven megjele-
nő kiadások a külföldiek számára is teljes értékűvé teszik, ám a magyar
anyanyelvűek számára is igen hasznosak lehetnek. Segítségükkel kitűnően
elsajátítható az adott idegen nyelven a szakmai szókincs, az idegen nyelvű
terminológia.

A magyarázatok az iskolát különösen alkalmassá teszik a felnőttképzés-
ben történő felhasználásra, mivel a részletes útmutatások megkönnyítik a
felnőttek tudatosabb tanulását. Zenei anyaga az elvontabb gyakorlatok és a
kevesebb gyermekdal révén szintén közelebb állhat a felnőttek igényéhez.
Ezért feltétlen érdemes kipróbálni a tanár- és tanítóképzés során.

Bartók munkásságát ismerve felmerül a kérdés, hogyan és miért ír vajon
Bartók zongoraiskolát? Miért vesz részt egy ilyen jellegű munkában, hisz
tevékenysége e nélkül is annyira szerteágazó, hogy a kívülállót állandó cso-
dálatra készíti, vajon hogyan férhetett bele a sok és sokféle munka Bartók
napjának 24 órájába?

A Reschofskyval közösen jegyzett zongoraiskola 1913-ban jelent meg a
Rózsavölgyi Kiadónál. 1943-ban németül adták ki, majd az utód Zeneműkia-
dónál 1964-ben a revideált német, 1967-ben az angol kiadás látott napvilágot.

A társszerző, Reschofsky Sándor (*1887 Temesvár, †1972 Budapest)
Szendy Árpád (zongora) és Koessler János (zeneszerzés) növendéke volt a
Zeneakadémián.

1913-14 között Bartók visszavonult a koncertélettől. Kezdeti zeneszerzői
sikerei nem ismétlődtek, a közönség nagy része nem értette Bartók új hangját.
A szakma sem kényeztette el őt.

1911-ben A csodálatos mandarint a Lipótvárosi Kaszinó pályázatán visz-
szautasítják, az Új Magyar Zene-egyesület (UMZE) nem működik kellő ha-
tékonysággal, egyáltalán, „őt, mint zeneszerzőt hivatalosan kivégezték”
(Bartók leveléből Zágon Géza Vilmosnak 1913. aug. 22.) Így mintegy kitölt-
ve az űrt, ami a szereplések elmaradásával keletkezett, 1912-ben Rózsavöl-
gyivel kötött megállapodást a zongoratananyag átdolgozására a kezdettől a

legmagasabb fokig. A Reschofskyval írt iskola ennek a tevékenységnek a része. A pedagógiai és zenei indításon kívül valószínűleg a megélhetés anyagi okai is szerepet játszhattak az iskola elkészülésében.

A kezdőknek szánt zenemű azonban nem volt előzmények nélküli, hiszen 1908/09-ben keletkezett a **Gyermekeknek** c. sorozat, I-II.füzetében 42 magyar, III-IV.kötetében 43 szlovák gyermek- és népdal felhasználásával. (A szlovák dalokat magyarra Balázs Béla, németre Kodály Emma fordította, Bartók a sorozatot 1945 januárjában átdolgozta.)

Az iskolában - 5 darab kivételével (2 Lemoine, 2 Czerny, 1 átalakított Duvernoy) - Bartók e célra készült darabjai szerepelnek, 3 közülük népdalfeldolgozás. A szerkezet és a technikai alapgyakorlatok, ujjgyakorlatok Reschofsky munkái, a magyarázatok és a kis gyakorlatok Bartókéi. Ez az első magyar iskola, mely nem vesz át idegenből darabot. Új, hogy fényképeken mutatja be a helyes kéztartást, amit azonban egyáltalán nem abszolutizál. Egy lehetséges, és jónak tartott lehetőségként mutatja be. A technikafejlesztés az ujj- és csukló képzésére szorítkozik. Bartók nagy fontosságot tulajdonított a kifejlesztett csuklónak: „a zongoristának egyenlő jól kifejlesztett csuklóra és ujjakra van szüksége. Egyik a másik nélkül nem ér sokat.” Minden új technikai elemhez néhány szavas magyarázatot fűz, néhány külön kezes, (először a ballal játszott), majd kétkezes előkészítő ujjgyakorlat után következik a tanulmány, mely az új elem begyakorlására szolgál. Minden technikai elemhez egy gyakorlatot készítettek.

Az iskola az egészen kezdők számára íródott, ezért a zenei alapelemek tanításával is foglalkozik. A nálunk jelenleg az előképzőben tanított anyagot összekapcsolja a mozgásérzet kialakításával. Találkozunk hallásgyakorlatokkal: hang-megkülönböztetés, visszaéneklés, és egyéb alapismeretekkel: hangjegyírás, ritmusgyakorlatok, számolás, ütemezés. A zenei nevelésnél minden elemre gondoltak: hallás, ritmusfejlesztés, transzponálás, frazeálás, többszólamúság, dinamika, tempó, lapróljáték.

Sok régi módszertan és iskola áttanulmányozása után – melyek hasonló módon a zenei alapelemek tanításával is foglalkoznak - arra a következtetésre jutottam, hogy a szolfézs és a hangszer különválasztása nem minden esetben jó. Kezdkorúknál célravezetőbb volna a hallás utáni hangszertanítással kezdeni, majd párhuzamosan folytatni a hangszeres óra keretén belül a hangszertanulást és az alapvető zenei elemek elsajátítását.

Tény, hogy a hangszertanárnak könnyebb dolga van, ha az alapelemeket tudja a diák, de ad 1. sok elemet mégis a hangszeres órán kell megtanítani, mert ott fordul elő először, ad 2. a zongoratanulás esetében az auditív-motorikus-vizuális sorból könnyen kikapcsolódhat a hallás.

Az iskola fejezetei:

1. billentésgyakorlatok fehér és fekete billentyűn

2. legato és non legato
3. csuklógyakorlat
4. kétkezes játékok
5. transzponálás írásban oktávval magasabbra, majd eljátszva
6. ejtegetés hangkihagyással
7. staccato: ujjból, ha gyorsabb, csuklóból, ha lassabb a mozgás
8. zenei kifejezés – hangsúlyos és hangsúlytalan részek, dinamika (f-p, cresc. dim.), hangsúly, tempo (lassítás), portamento, szinkópák
9. kettősfogások
10. kétszólamúság egy kézben
11. szextek
12. ujjváltás egy billentyűn ujjból, csuklóból. Néma ujjváltás.
13. skálák, alá-fölétevés, akkordok, felbontások, szextskálák

A billentésgyakorlatoknál azoknak a hangoknak a helyét is jelöli, melyeket az ujjaknak a gyakorlatok játszása közben el kell foglalniuk. Ezt a fajta jelölést már Schwarz Vencel is használja évszám nélkül megjelent zongoraiskolájában, mely egészen 1905-ig, Chován Kálmán zongoraiskolájának kiadásáig igen népszerű volt hazánkban is.

Az iskola vitathatatlan értékei ellenére nem volt népszerű a maga korában, s manapság sem használják. Bírálói hibájául rótták fel, hogy az egyes elemek elsajátítására szolgáló gyakorlatok száma túl kevés. Az én véleményem erről a kérdéssel az, hogy a tanuló vagy olyan ügyes, hogy elegendő számára a megírt etűd-anyag (esetleg saját variánsaival tudja kiegészíteni), vagy nem oly ügyes, s akkor nem is olyan érdeklődő, s oly kevés időt foglalkozik az anyaggal, hogy több gyakorlatot nem is tudna megtanulni.

Végezetül felsoroljuk Bartók zenetanításban alsóbb fokon is használható műveit, a Bartók által sajtó alá rendezett instruktív kiadványokat, valamint a közönség előtt kevésbé ismert átdolgozásait.

Eredeti művek:

Három csikmegyei népdal (1907)

14 zongoradarab (14 bagatell) (1908)

10 könnyű zongoradarab (Az Este a székelyeknél és a Medvetánc c. tételt meghangszerelve a Magyar képek c. zenekari szvitbe illesztette.) [1908]

Gyermekeknek 4 füzet (1908-09, átdolgozva 1945)

Zongoraiskola (1903)

Kezdők zongoramuzsikája (A zongoraiskola darabjai)[1913]

Zongorázó ifjúság I-II. (Válogatás a Gyermekeknek és a 10 könnyű zongoradarab c. sorozatból)

Szonatina (1915)

Román népi táncok (1915)

Román kolindadallamok I-II. (Román karácsonyi énekek) [1915]

15 magyar parasztdal (1914-19)

9 kis zongoradarab (4 párbeszéd, Menuetto, Dal, Marcia delle bestie, Csörgő-tánc, Preludio-allungharese) [1926]

Három rondo népi dallamokkal (1916, 1927)

Kis szvit (A 44 hegedűduóból 5 darab zongoraátíratva.) [1936]

Mikrokozmosz 6 füzet (1926-1939)

Bartók közreadásában megjelent művek:

Az elemi zongorajáték gyakorlati tananyaga (Ujjrenddel, előadási jelekkel, jegyzetekkel) szerkeszti: Bartók Béla. (Rózsavölgyi)

1. Reschofsky: Technikai gyakorlatok
2. Bach-Bartók: 13 kis zongoradarab
3. Kovács Sándor: Válogatott könnyű előadási darabok
4. Reschofsky: Válogatott könnyű tanulmányok

Bach: Wohltemperiertes Klavier I-II. kötet nehézségi sorrendbe rendezve, a két 5 szólamú fuga partitúraszerűen.

Beethoven: Skót táncok
Szonáták (elemzésekkel)
6 variáció op. 34. (Rozsnyai)
7 bagatell op. 33. „
15 variáció fűgával op.35. „
11 új bagatell op. 119. „
Polonaise op. 89. C „

Couperin: Válogatott zongoradarabok (1924)

Duvernoy: Piano école du mecanisme op.120.

Köhler, Louis: A kézügyesség iskolája I-II. (1917)

Mendelssohn: Preludium és fuga E (Rozsnyai)
Scherzo h „

Mozart: Zongoraszonáták
Fantázia C (Rozsnyai)

Scarlatti: Szonáták (1924)

Schubert: Fantázia - szonáta op. 78. (Rozsnyai)

Nagy szonáta op. 143. A „

2 scherzo D Esz „

Schumann: Jugendalbum (válogatás) „

Átdolgozások:

XV.I. és XVIII. sz. olasz cembalo- és orgonamuzsika 1930-ból Carl Fischer, New York kiadásában:

Benedetto Marcello: Sonata B

Michelangelo Rossi:	Toccata No.1. C Toccata No.2.a Tre correnti
Azzolino Bernardino della Ciaia:	Sonata G
Girolamo Frescobaldi:	Toccata G Fuga g
Domenico Zipoli:	Pastorale C

Felhasznált irodalom:

Veszprémi Lili: Zongoraoktatásunk története (Zeneműkiadó, Bp.1976)

Bartha: Zenei lexikon (Zeneműkiadó 1976)

Ujfalussy József: Bartók breviárium (Zeneműkiadó 1974)

Kísérlet a párnás táncdal szövegének értelmezésére

Források:

1. Arany János összes költeményei - Szépirodalmi - Bp.1967
2. Az esztendő köre - Falvay, Kardos, Lőrincz, Molnár V., Pap, Szántai, Szekér, Winkler előadásai és írásai alapján - Örökség Könyvműhely 1999
3. Bartók Béla: Gyermek- és nőikarok - EMB Közreadó: Szabó Miklós
4. Benkő Lóránd (főszerk.): A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára
5. Faragó József: Balladák földjén - Kriterion, Bukarest 1977
6. Hoppál - Jankovics - Nagy - Szemadám: Jelképtár - Helikon, é.n.
7. Horger Antal: Magyar szavak története - Kókai Lajos kiadása, Bp. 1924
8. Koszecz Sándor: "...Fű kizöldül ó sírhanton..."
in "Kiálts teljes torokal" - Képek és írások Pap Gábor művészettörténész 60. születésnapjára - POLAR, Bp. 2000
9. Kriza János: Vadrózsák - Kolozsvár 1863
10. Kustár Zsuzsa: Zodiákus - mozaikterv 1986
11. O. Nagy Gábor: Magyar szólások és közmondások - Gondolat, Bp. 1966
12. Paksa Katalin: Magyar népzene-történet - Balassi Kiadó - Bp. 1999
13. Pap Gábor: Hazatalálás - Püski Bp. é.n.
14. Somfai László: Bartók egynemű kórusainak szövegforrásairól (in: Zenetudományi tanulmányok Szabolcsi Bence születésének 70. évford. tiszteletére)
15. Szabó Miklós: Bartók Béla kórusművei - Zeneműkiadó Bp. 1985
16. Vargyas Lajos: A magyar népballada és Európa - Zeneműkiadó Bp.1976
17. Vargyas Lajos: Balladaskönyv - Zeneműkiadó, Bp. 1979

Gondolat-vázlat:

1. A kórusmű szövegének forrása és a Bartók által átalakított szöveg összehasonlítása
2. A főszereplők (bagoly, galamb) tulajdonságai, szimbolikus jelentéskörei
3. A helyszín (malom) és az attribútumok (cserfagerenda, gyöngyös pártá, rengő bölcso stb.) jelentéskörei
4. A ballada részletező (epikus) rokonsága: Budai Ilona, Molnár Anna
5. A ballada párhuzamai Arany Jánosnál (Csalfa sugár, Tengeri-hántás)
6. Bagoly- és galambábrázolások a népművészetben.
7. Összegzés Törzsök Béla gondolatainak felhasználásával

Kriza: A párnás tánczdal.
Pusztá malomba
Cserfa gerenda,
Rajta sétikál
Bagoj asszonka.

Utánna sétál
Fejér gölicze:
Mé' sírsz, mé' sírsz te
Bagoj asszonka?

Hogy ne sírnék te
Fejér gölicze!
Hon felejtöttem
Rengő böcsömöt!

Ben felejtöttem
Síró gyermeköm;
Jaj, jaj, gyermeköm,
Síró gyermeköm!

Mé' sírsz, mé' sírsz te
Fejér gölicze!
Hogy ne sírnék te
Bagoj asszonka!

Hon felejtöttem
Záros ládámot,
Benn felejtöttem
Gyöngyös pártámot;
Jaj gyöngyös pártám,
Szép gyöngyös pártám!

Bartók: Párnás táncdal
Pusztá malomba
Cserfa gerenda,
Rajta sétikál
Bagoly asszonyka.

Utánna sétál
Fehér gerlice:
- Mért sírsz, mért sírsz te
Bagoly asszonyka?

- Hogy is ne sírnék
Fehér kis gerle:
Honn felejtettem
Záros ládámot.

Benn felejtettem
Gyöngyös pártámot.
Jaj, gyöngyös pártám,
Szép záros ládám!

Pusztá malomba
Cserfa gerenda,
Rajta sétikál
Fehér gerlice.

Utánna sétál
Bagoly asszonyka:
- Mért sírsz, mért sírsz te
Fehér gerlice?

Hogy is ne sírnék,
Bagoly asszonyka:
Honn felejtettem
Rengő bölcsmet,

Rengő bölcsoében
Síró gyermeket.
Jaj, rengő bölcsoém,
Síró gyermekem!

.....
Pusztá malomba

*Cserfa gerenda,
Rajta sírdogál
Fehér gerlice,
Bagoly asszony.*

*Jaj, rengő bölcsőm, gyermekem...
Jaj, szép pártám...*

*Pusztá malomba, haj,
Cserfa gerenda, haj,
Pusztá a malom,
Üres, pusztá a malom,
Hej, a malom.*

Bartók változtatásai közül legszembetűnőbb az anyag kiegészítése. Ennek következtében a szöveg arányai szimmetrikusabbá válnak, a forma kerekkebbé. A kiegészítés másik következménye a hangsúly-eltolódás: az eredeti szövegben csak a szereplőkre és elhagyott értékekre figyelünk, a helyszíni jelentősége a bartóki változatban a többszöri említés által megnövekszik. A darab végén az összefoglaló kiegészítés Bartók zenei elképzelésének következménye. Az eddig egymásnak panaszkodó két madár itt egyszerre, a maga bánatába feledkezve énekel. (Ez a rész a kotta elején közölt szövegben nem szerepel, mivel zene nélkül indokolatlan szószaporítás lenne.) **Tartalmi változtatás** az eredetihez képest, hogy a két szereplő "tulajdonai" elcserélődnek: a bagoly asszonyka záros ládáját és gyöngyös pártáját, a fehér gerlice rengő bölcsőben síró gyermekét siratja. A **stiláris változtatásnak** több rétegét is megfigyelhetjük. A tájszólás elhagyása a mondandót két értelemben is általánosabb érvényűvé terjeszti ki: a tájszavak elhagyása a helyhez-kötöttséget, a hiányos kiejtés megszüntetése (pl. "Mé" helyett Mért, "böcsömöt" helyett bölcsömet) a társadalmi réteghez tartozás szűkítő hatását oldja fel. A helyesírás korszerűsítése a szóismétlések elkerülésével (fehér gerlice helyett fehér kis gerlének szólítja társát a bagoly) együtt a stílus csiszolásának eszköze. Visszaállítva a gondolatrímet (záros ládám/gyöngyös pártám - rengő bölcsömet/síró gyermeket) az eredetiben nem található fokozást hoz létre: "Hon felejtöttem/ Rengő böcsömöt!/ Ben felejtöttem/ Síró gyermeköm;" helyett "Honn felejtettem/ Rengő bölcsömet,/ Rengő bölcsőben/ Síró gyermeket. (Ahogyan Arany írja a Toldiban: "Szégyenítő búját,/ búsító haragját"...)

Mindezek a nagyon is tudatos változtatások arra engednek következtetni, hogy Bartók e régi ballada Kriza által közölt formáját töredékesnek tartotta, és egy leletmentő régész módján igyekezett visszaállítani a ballada valaha volt épebb állapotát.

2.

A kiegészítések és javítások ellenére sem mondható a szöveg közérthetőnek. A Bartók-kórusok kiváló kutatója és előadója, Szabó Miklós a szöveg értelmét illetően csak idézi Vargyas Lajos megállapítását: "Homályos értelmű szöveg. Az elhagyott bölcső (...) a párta (...) emlegetése valami szerelmi-házasságtörési történetet sejtet, ami a középkorban gyakori állatszimbólumokkal van kifejezve(...) Szövegének stílusa és a homályos szimbólika alapján egyaránt a régi középkori balladák közé tartozik. (V. L.: A magyar népballada és Európa II. 393-394)"

A megfejtés érdekében vizsgáljuk meg a szereplők, a bagoly és a gerlice (galamb) jelképes jelentésköreit.

A bagoly éjszakai ragadozó, a néphit szerint halálmadár. Kevésbé ismert, hogy egyben (1.) "mint lélekvivő madár a születéssel is kapcsolatban áll, mert egyes helyeken úgy tudják, hogy *a születendő gyermek lelkét ő hozza a túlvilágról*. Lehet, hogy népköltészetünk bagolyasszonykájában a lélekvivőt kell látnunk..." Elgondolkodtató, hogy (2.) a görög mitológiában a bagoly Athéné, a Zeusz fejéből kipattant (=anya nélkül született) szűz istennő szent állata. (3.) A kereszténységben a középkortól a boszorkányok madaraként ismerik. A bagoly szó népies változata, a 'bagó' lekicsinylő, becsmérlő értelemben használatos. Horger Antal a Magyar szavak története c. munkájában így ír: "Bagó. Nem egyéb, mint a bagoly szó. Csekély értékű, nem sokra becsült dolgokat magyar népünk több esetben tréfából, vagy gúnyosan a *bagoly* jelzővel illetett. Pl. a törvénytelen házasság: *bagoly-hi*" A bagoly asszonyka így érthető törvénytelen házasságban élő leányként, esetleg leányanyaként.

A galamb ('gerlice') sokféle átvitt jelentése közül emeljük ki a népdalokban gyakori, párjavesztett állapotú értelmét. "Az a hiedelem, hogy *a gerle csak egyszer párosodik*, s ha elveszti társát, csak száraz ágra száll, és magányosan gyászolja, a Physiologus - középkori "természetmagyarázat" - nyomán terjedt el Európában." (Vargyas Lajos). A gerlice fehér színe utalás lehet gyászoló állapotára. - A magyar falu társadalmában a XX. század közepéig fellelhető szokás, hogy a pártában maradt leány az egész család, tehát szülei és családos testvérei szolgálójává válik. Ugyanez volt a sorsa sok gyermek nélkül előzvegyült fiatalasszonynak az elhunyt férj családjában. A „páros fehér galamb” a Sej, besoroztak... (Kodály: Hány János III. kaland elején) kezdetű népdal második versszakában az egymástól elválasztott szerelmeseiket jelenti. A család és gyermek nélküli, háborúba hurcolt fiatal legény keserűsége áttűt a szemérmes képen:

„Sej, még a búza, sej, még a búza ki sem hányta a fejét,
Páros fehér galamb, páros fehér galamb mind elvitte a szemét.
Páros fehér galamb ne vidd el a búza kalászatát,
Sej, miből süt a, sej, miből süt a kisangyalom pogácsát?”

(Persze a XIX. szd-ban hol van már Leonidas spártai király korának erkölce, aki a perzsák elleni biztos halálba menő háromszázba csak olyan férfiakat választott, akiknek már volt (fiú)gyermekük!?)

3.

A malom jelentésköre egész rendszert alkot. A "mindent járó malmocsa" végső fokon a világmindenséget jelképezi. A szarvasi szárazmalom építészeti megoldásai és szerkezeti elemeinek elnevezése is bizonyítékát adják ennek. Az Isten malma kifejezés a kozmikus malom tulajdonságaként az idő végtelen körforgását idézi fel bennünk (Dunaparton van egy malom, Búbánatot öllnek azon, Nekem is van búbánatom, Odaviszem, lejáratom...) Ero-tikus jelentése is közzismert. A malomnak nincsen köve, Mégis lisztet jár...)

A cserfagerenda sokszor szerepel a szenvedés fája értelemben. A Nagy hegyi tolvaj ballada szenvedő asszonya így mond igazat, miközben haramia férjét félrevezeti: "Cserefának füstye húzta ki a könyvem."

A párta a szűzleányok viseleteként, a bölcső a gyermekkel való kapcsolatában magyarázatra nem szorul.

4.

A fentiek alapján a történet nem rekonstruálható, de nagy biztonsággal feltételezhető, hogy a két főszereplő madár két nehéz sorsú nőalakot jelenít meg. Megerősíti feltételezésünket Vargyas Lajos megfigyelése: "Francia központra következtethetünk a balladai sajátságok összehasonlításából (...) A francia ballada tömörebbnek tűnik, ennek következtében drámaibbnak is a párbeszéd alkalmazásában...A francia ballada ... mindig lélektani , emberi problémákat ábrázol.." A magyar balladák témaköreit számba véve megállapítja: "Ezeknek a témáknak közös vonása, hogy a nő helyzetéről szólnak, a nő áll az események középpontjában, legtöbbször a nő szempontjából nézik és bonyolítják a történetet."

A párnás táncdalban szigorúan véve nincs is történet. Az események már lezárultak, s a történet helyett a párbeszéd egy tragikus, megváltoztathatatlan női élethelyzetet mutat be. Ezért írhatta Gyulai Pál a ballada első, 1853-as kiadást ajánló soraihoz megjegyzésül Faragó József: "A 'balladafélék' többes számú említése azonban túlzás, mert Kriza verses mutatványainak sorában a Pusztai malomba az egyedüli, amelyet újabban, *a műfaj erősen kitágított határai* közt még balladának lehet tekinteni."

Ha mégis a történetet keressük, a változatokhoz kell fordulnunk. A Kodály-gyűjtötté lédecí változat a Molnár Anna történetével rokonítja a bagoly asszonykáját.

1. //: Pusztá malomba,://
//: Cserfa gerenda,://

2. Azon üllöngél
Egy bagol asszony.

3. Arra sétál egy
Kevl katona.

4. Mit sírsz te asszony,
Te bagol asszony?

5. Jaj, hogyne sírnék,
Kevl katona!

6. Otthon feledtem
Vetett ágyamat.

7. Benne feledtem
János uramat.

8. Mellette hattam
Ringálló böcsöm.

9. Abban feledtem
Miska fiamot.

10. Az mellett hattam
Hímes ládámot.

11. Abban feledtem
Karika kontyom.

12. Ollat ugorjon,
Mint a páripa!

13. Ollat perdöljön,
Mint a karika!

(Vargyas Lajos: *Balladaskönyv* 84. old.)

Fenti változatban a bagolyasszonyka hites urát, édes gyermekét, családját, tisztességét hagyta oda, örökre. A Molnár Anna megoldása, a hazatalálás bár nem lehetetlen, inkább álomszerű, és a valóságban tipikusnak egyáltalán nem mondható.

Más változatát is énekli Dalvándorlás c. lemezén Szvorák Katalin. Itt a záros láda helyett Dáriusz-láda, a gyöngyös pártá helyett Dáriusz-konty szerepel. A gyermekei helyett a kincsét, vagyonát és az azzal járó könnyű életét sirató asszony Budai Ilona jellembeli párhuzama. Mindez a magyar társadalom egyik legmélyebben gyökerező bajára, az önző, vagyongyarapító házassági szokásra, és az ezzel szoros kapcsolatban álló egykézésre is utal, ahol a "Gyermek vagy vagyon?" kérdés már eldőlt.

5.

Arany János Tengeri-hántás című balladájában a szerelmi történet tragikus kimenetét a leányoknak szóló kettős intés: "Ne tegyétek, ti leányok!" és "Ti, leányok, ne tegyétek!" előre vetíti. A versszakok utolsó előtti soraiban megjelenő közbevetések látszólag a történetet keretező életkép részei, valójában a mese előző sorára utaló gondolatírm vagy társulás. (Pl.: Dalos Eszter szépségének jellemzésekor.

"Kerek arca, maga mellyes,
- Teli a hold, most búvik fel -
Az egész lány ugyan helyes."

Tuba Ferkó vágját így festi:
Furulyája mindig sfr-ri,
- Aha? Rókát hajt a Bodré -
Dalos Esztert úgy kíséri."

"Maga oly bús... mi nem éri?

A halott szeretője sírjához járó legény sorsát így vetíti előre:

"Ki-kimén a temetőbe
Rossz időbe', jó időbe':
- *Kuvikol* már, az ebanya! -"
A kiemelés Arany Jánostól!

Ezek a közbevetések rendkívüli módon fokozzák a drámai hatást, mert kettős értelmükkel aktualizálják a történetet. Ez egy régi mese, vagy tán épp most esik meg a hallgatók egyikével?...A történet tanulságát egy másik, Kodály által megzenésített Arany-vers foglalja össze, a Csalfa sugár:

Kis bokor, ne hajts még,
Tél ez, nem tavasz;
Kis lány, ne sohajts még;
Nem tudod, mi az.

Bokor új hajtását
Letarolja fagy;
Lány kora nyílását
Bú követi, nagy.

Szánám a bokorkát
Lomb- s virágtalan:
S a lányt, a botorkát,
Hogy már odavan!

6.

Érdemes megjegyezni, hogy a bagoly és a galamb megtalálható a keleti zodiákus egy-egy hold-háza szimbólum-állataként, egymáshoz igen közel, mi...kettő a tavaszi égnegyedben: a galamb a disznó (bika), a bagoly a patkány (ikrek) jegyének második hold-háza. Kustár Zsuzsa néphagyományt

követő mozaiktervén (Névadó világtükör) a galambot magányosan, a bagolyt párosan ábrázolja, mindkettőnek leveles, virágos ág hajlik ki a csőréből: énekel vagy beszél. Köztük az ikrek szimbóluma.

A kaposvári Rippl-Rónai Múzeum **spanyolozott tükrösének** hátoldalán lévő díszítés alsó (föld alatti = túlvilági) részén páros galamb és magányos bagoly látható. A növény (eredeti névalakja: "növény") a növekedés, általában a folyamatszerűség kifejezője, az állat az állapotszerűségé. A bagoly asszonyka és fehér gerlice állapot életfogytig tart, vagy azon is túl? Erre utal a Kádár Kata vége, de ha meggondoljuk, hogy mit jelent az "Amoda le van egy erdő, jaj, de nagyon messze van" sor, akkor az is nyilvánvaló, hogy a csitári hegyek alatt szerelmespárja is csak "amoda le", a túlvilágon találkozhat. Mindenesetre a bagoly asszonyka ott egyedül, párja nélkül, a galamb pedig párjával látható – mintegy tükrőben, éppen fordítva, mint életükben...

7.

Megfigyeléseinket összegezzük Törzsök Béla* gondolatmenetének segítségével hívásával: Bartók Párnás táncdalának szövege két végletes, tragikus nő sorsot állít elénk a bagolyasszonyka és a fehér gerlice párbeszédében. A magyar falu társadalmában nem fogadta el a törvénytelen, házasság nélküli együttélést, sem az ilyen kapcsolatból származó gyermekeket. Ítélete – amely elsősorban a nőt érte – megfellebbezhetetlen és visszavonhatatlan volt. Ha a **bagolyhiten élő asszony** magára maradt, nem számíthatott senkire. A szégyen, a kirekesztettség sokakat az öngyilkosságba kergetett. Amikor a szöveg a pusztát malmot említi, egyszerre gondolhatunk az anyagi szükségre, a megszokott családi, baráti kapcsolatokra, a kiütrült időre, a kiütrált jövőre, mint az egyszer elkövetett bűn, hibás döntés visszafordíthatatlan következményeire. A **pártában maradt leány** szintén szégyene volt a családnak. Aki idejében nem tudott férjhez menni, arra igen nehéz sors várt. Az idősebb leányt csak egyre nagyobb hozomány árán lehetett volna férjhez adni a többi családtag kárára. A szülei nyakán maradt leány legtöbbször cselédsorba süllyedt, és még a családtagok között is gúny tárgya volt. A **gyermektelen özvegyasszony** - fehér gerlice - is teher volt az új család számára. Haza küldeni, vagy újra férjhez adni csak hozománnyal együtt lehetett volna, de azt már nem akarták, gyakran nem is lehetett kiszakítani a közös családi vagyonból. Két választása maradt: vagy elfogadta a vigasztalan özvegyi állapotot, lemondva az újabb társ lehetőségéről. Ezzel gyakran a pártában maradt leány sorsára jutott. (Még rosszabbról is tudunk: sógorai, apósa olykor titokban jogot formált az elhunyt férj helyettesítésére!) A másik lehetőség szerint találhatott egy férfit, akivel "összeállt", és bagolyasszonykává lett. Ez volt tehát az a két véletel, amit az eladós lányoknak mindenképpen el kellett kerülni! A párnás tánc, amelyet Kriza leírása szerint inkább kamasz legénykéék és leánykák párválasztó játékanak sejtünk, szövegének komolyságával erre figyelmezteti a részvevőket.

E gondolatsor fő forrása **Törzsök Béla** karnagy, zenetanár, református egyházzeneész. A megfigyelés, hogy a két madár két tipikus női sorsot szimbolizál, tőle származik. Hálás köszönettel tartozom önzetlen tanító gondolataiért, biztató szavaiért, barátságáért.

**„ÁLLJ KÖZÉNK ÉS MONDJUK, HÁLA ÉGNEK!
MÉG VAN LELKE ÁRPÁD NEMZETÉNEK.”
AZ „ÚJ MAGYAR ZENE”, A KÖZÖNSÉG ÉS A
KRITIKA A 20. SZÁZAD ELSŐ ÉVTIZEDEIBEN**

Amikor Bartók 1932-ben új műve, a *Cantata profana* kiadásának lehetőségéről tárgyalt kiadójával, a bécsi Universal Editionnal, kereken kijelentette, hogy megtiltja a kompozíció magyarországi előadását: "[...] kívánságom az, hogy a *Cantata* jelenlegi formájában Magyarországon sem most, sem bármikor máskor egyáltalán ne kerüljön előadásra [...]"¹ Mint ismeretes, két évvel később a zeneszerző már hajlandónak mutatkozott feloldani a kategorikus tilalmat, jöllehet a mű magyarországi bemutatójára végül csak két évvel a londoni premier után, 1936-ban került sor. Nem kívánok különösebben részletekbe bocsátkozni a *Cantata* kálváriáját, román nyelvűségét és a tervezett kantátaciklus eszmeiségét illetően, egyrészt, mert aligha tudnék újdonságokkal szolgálni ebben a kérdésben, másrészt, mert jelenleg nem annyira a konkrét műnek a maga korában fájdalmasan aktuális problémái érdekelnek, sokkal inkább az a nem mindennapi jelenség, hogy egy közönség és kritika által alapjában véve már egyaránt elfogadott, mert meghatározott funkcióval "el látott", koszorús (Corvin-koszorús) nemzeti zeneszerző láthatóan nem kívánja vállalni a ráosztott reprezentációs szerepet. Ahhoz azonban, hogy világosan fel lehessen tárni, mi vezetett a *Cantata* körüli, visszatekintve igencsak látványos és zavarbaejtő szakítási kísérlethez, alighanem közelebről meg kell vizsgálni azokat az elvárásokat, amelyeket a 20. század elején fellépő zeneszerzőknek teljesíteniük kellett, ha nevet akartak szerezni maguknak a korszak magyarországi zenei életében. A továbbiakban tehát, megpróbálva logikus rendet tartani, arról lesz szó, hogyan alakultak a magyar (nemzeti, mert más lehetőség nemigen volt elképzelhető) zeneszerzőkkel és kompozícióikkal kapcsolatos elvárások a 20. század első évtizedeiben, és milyen szerepet játszott a változásokban a népzenei kutatások előtérbe kerülése. Ezzel kapcsolatban meg kell próbálni meghatározni, milyen motivációs forrásai voltak a népzene-parasztszene iránti érdeklődésnek, és ez hogyan befolyásolhatta magát a gyűjtést, majd pedig rátérni arra a kérdésre, hogy ebben a képben hol helyezkedett el maga Bartók, hogyan viszonyult az ő népzene-fogalma a kor-

¹Bartók és az Universal kiadatlan, fotokópián a Bartók Archivumban megtekinthető levelezéséből közli: Tallián Tibor: *Cantata profana - az átmenet mítosza* (Magvető Kiadó, Budapest, 1983), 23.

szak általános elképzeléseihez, és végül, hogy kapcsolatban állhat-e mindez azzal a különös szituációval, amelyben Bartók találta magát a *Cantata profana* komponálásakor, és amelybe többnyire a történetész is kénytelen őt követni.

1. A közönség és a kritika elvárásai

A korabeli ízlés és ítéletalkotás mozgatórugóit keresve a legkézenfekvőbb lehetőség egy kutató számára a sajtó tanulmányozása. Nem egyszerűen azért, mert ez a médium vélhetően igen széles közönségréteg ízléséről nyújthat tájékoztatást, hanem mindenekelőtt azért, mert egyúttal felvilágosít azokról az eszmékről is, amelyeket a tömeg ítélete fölött mintegy uralkodó "írástudók" általánosan elterjednek tartottak, illetve annak szerettek volna látni. Annak alátámasztására, hogy az újságírónak – és ez alól a zenekritikus a legkevésbé sem kivétel – nem egyszerűen az a feladata, hogy egy közönségréteg véleményét képviselje, hanem az is, hogy saját ítéletét valamiféle népszerű szándékkal olvasói véleményévé tegye, talán elegendő Tóth Aladárnak a *Nyugat* 1925. október 1-i számában megjelent írására hivatkoznom², amelyben kijelenti, hogy a pártatlanság mindig alá kell, hogy rendelődjön a közönség ízlésének csiszolására irányuló szándéknak. Nem azért van erre szükség azonban, mert az értékítélet megalkotásának monopóliumát és az általa biztosított hatalmat az újságíró magának kívánja fenntartani, hanem mert – Tóth Aladár meggyőződése szerint – a kulturális élet építőköveként a *helyes* művészeti értékeket az állandó társadalmi diskurzusban megtartó kritika kereszteshadjáratot vív, amelyben a kritikus a kereszt felesküdt lovagja kell, hogy legyen, s amit védelmeznie kell, nem más, mint a nemzeti kulturális élet, jelen esetben a nemzeti zenei élet egyelőre még gyöngye lábakon álló intézményrendszere.

A Bartók-műveket ért elismerő, vagy éppenséggel bíráló kritikákat olvasva valóban az tűnik szembe leg hamarabb, hogy a legalapvetőbb elvárás, amelyet a befogadók rétege az "új magyar zenével" szemben támasztott, a nemzeti szellemet reprezentáló képesség maximális kihasználása volt. A századforduló 19. századtól örökölt nacionalista lendületében egyre nagyobb jelentőségre tett szert az a kérdés, hogy a modern zene (és a kulturális élet általában) milyen viszonyban áll a nemzet karakterével, elsősorban annak a 19. század első felében általánossá vált meggyőződésnek köszönhetően, hogy a népcsoportok és nemzetek eredendő lelki-szellemi tulajdonságokkal rendelkeznek, amelyet zenéjük fejez ki a legtökéletesebben, egyedül csak az anyanyelv kifürkészhetetlen titkaihoz fogható mélységgel. A századfordulón szinte nem akadt olyan zenei – sőt, politikai – fórum, amely ne tűzte volna

² Tóth Aladár: *A magyar zenekritika feladatai*, in: *Zenei írások a Nyugatban*, szerk: Breuer János (Zenei Műkiadó, Budapest, 1978), 11-21.

zászlajára a magyar nemzet legmélyebb lelki sajátságait hangokban kifejező zenei stílus életre hívásának ügyét. Eötvös Károly híres parlamenti felszólalásában, amelyet a *Pesti Napló* 1904. augusztus 2-i számában közölt, nem csak a Zeneakadémia német szelleme és tanárai ellen rohant ki, hanem kijelentette: gátat kell vetni a budapesti Wagner-rajongásnak, mivel ehhez a szerinte túlságosan is megkonstruált zenéhez "a magyar temperamentumnak [...] semmi köze".³ Természetesen nem csak a politikusok, hanem a zenei élet neves képviselőinek megnyilvánulásaiban is állandósult az aggodalom. Kiragadott példaként álljon itt idősebb Ábrányi Kornél "Hegyről guruló magyar zene" című írásának egy részlete, amely a szerző *Képek a mult és jelenből* címet viselő könyvében jelent meg 1899-ben: "Széttérjedt a nemzetközi nagyzási hóbort, az eredmény pedig az lett, hogy a mai magyar zeneművészek tud nem magyar operákat, hangos szimfóniákat s mindenféle kosztümbe öltöztetett hangzó ákum-bákumokat írni: de jóformán a nevével sem ismeri már az évtizedeken beraktározott magyar zenei kincses termékeket."⁴

Ebben a légkörben jelentkezett Bartók első műveivel, és a kritika azonnal kitörő lelkesedéssel fogadta a lenyűgözően tehetséges, magyarságát - később tőle oly távol álló módon - a külsőségekben is minduntalan hangsúlyozó művészt. Kacsóh Pongrác a *Zenevilág* 1904. január 19-i számában új művésztörténeti korszakot nyitó kompozícióként ünnepelte a Kossuth-szimfóniát, amely végre egyesíteni volt képes a magyar népzene az európai zenei szférának megfelelő bonyolult szimfonikus formával, Bartókot pedig mind tehetség, mind az ábrázolt magyar karakter igazságának és magasrendűségének kérdésében az általa mélységesen tisztelt Liszt mellé helyezte: "Senki sincs, aki motívumainak nemzetiességében, harmonikus, ellenpontosító és hangszerelő tudásában, kompozíciójának monumentális egységességében, és túlneményes, határt nem ismerő vakmerőségében és ötletességében őt felülmúlja. [...] A Kossuth-szimfónia a magyar zeneművészet történelmének legnagyobb kulturjegye a Bánk-Bán előadása óta. Amit Erkel Ferencz tett az opera terén, azt teszi most Bartók a szimfonikus költemény formájában, amelyet arról a magas színvonalról emel tovább, a melyen azt Liszt Ferencz a »Hungáriá«-val és a »Hunok csatájá«-val elhagyta."⁵

Érdemes ezt az azóta híressé vált vezércikket összevetni Járosy Dezső új lapja, a temesvári központú *Zenei Szemle* fiatal kritikusának, Fodor Gyulának *A fából faragott királyfi* bemutatója után megjelent lelkes hangú méltatásával, amelyben a szerző Bartóknak a táncjáték megírásán kívüli érdemeire is kitér, kijelentve, hogy Bartók népzene gyűjtő munkássága miatt "megérdemelte

³*Pesti Napló*, 1904. augusztus 2. (közli: Demény I. 327.)

⁴Id. Ábrányi Kornél: *Képek a mult és jelenből* (Budapest, Pallas Rt. Nyomdája, 1899), 67.

⁵Kacsóh Pongrác: "Bartók Béla", *Zenevilág*, V. évf. 3. sz. 1904. január 19.

volna, hogy a magyar kultúra szentjévé avassák".⁶ Az 1917-18-as Bartók-bemutatók után kétségkívül szembetűnően megváltozott a kritikusok műveivel kapcsolatos állásfoglalása, amely a tízes években közismerten korántsem volt annyira hízelgő, mint korábban, és amely most újra elragadtatott, de legalábbis elismerő hangokat csalt ki azokból is, akik évekig a leghatározottabban szembeszálltak Bartók művészetével. A zeneszerző megítélésével együtt a művészeti életben betöltött szerepe is jelentősen megváltozott, olyannyira, hogy 1923-ban a főváros már mint a magyar zenei élet egyik legkiemelkedőbb reprezentánsát kérte föl zenemű komponálására a főváros egyesítésének ötvenéves jubileuma alkalmából. Az elkészült alkotás, a *Táncszvit* 1923. novemberi premierjét követő újságcikkek többsége nem is mulasztotta el hangsúlyozni ennek a reprezentációnak, a nemzeti identitástudatot kifejező miszsióknak a fontosságát. Kern Aurél a *Magyarság* hasábjain "Magyarország abszolút nemesvalutájának"⁷ nevezte Bartók, Kodály és Dohnányi művészetét, Cserna Andor az annak idején Károlyi Mihály törekvéseit támogató *Magyarországban* kijelentette, hogy "magyar íze, magyar színe van az egésznek, a magyar nép mosolya, derűje, hangossága, ellágyulása nyilatkozik meg benne",⁸ a *Szózat* névtelen kritikusa pedig egyértelműen leszögezte, hogy a mű "dogmatikus erejét el kell fogadnunk, ha néha kedvünk is volna vitába bocsátkozni, - mert: magyar".⁹ Sőt, még a néhány éve engesztelhetetlen Haraszi Emil is úgy határozott a kezdettől fogva igen erősen jobboldali *Buda-pesti Hírlapban*, hogy: "Bartók muzsikája is a magyar lélek, de nem a fájdalom kitörésében, hanem a temperamentum turáni föllobogása".¹⁰

Ezt a néhány kiragadott példát tekintve is azonnal észrevehető, hogy – pártállástól függetlenül – egy olyan magyar szimfonikus stílus megteremtésének szükségessége alkotja a vezérfonalát mindegyiknek, amely a 19. századi nacionalizmustól örökölt előfeltevésekkel élve a nemzet legsajátosabb jellemvonásai őrzőjének tartott népzenei tekinteti alapjának. Ebből a szempontból a legkevésbé sem különböznek egymástól a századforduló cikkei és az 1923-as kritikák. Mi több, a tízes évek elitélő sajtóvisszhangja is rendszerint éppen azt rótta fel Bartóknak, hogy nyíltan elhagyta a magyar zene ügyét, ahogyan Haraszi megállapította 1913-ban a *Buda-pesti Hírlapban* megjelent közismert cikkében (amelyben „zenei Scotus Viatorsággal” vádolta a zeneszerzőt, aki "cseh, oláh, tót és tudja Isten, miféle zenének szegődött apostolává, csak ép-

⁶Fodor Gyula: "A fából faragott királyfi. Bartók Béla és Balázs Béla egyfelvonásos táncjátéka", *Zenei Szemle* I. évf. 5. sz. 1917. július, 161.

⁷Kern Aurél: "A főváros jubileumi hangversenye", *Magyarság*, 1923. november 20. 2.

⁸Cserna Andor: "Bartók, Dohnányi, Kodály. A Filharmóniai Társaság mai díszhangversenye Budapest jubileuma alkalmából", *Magyarország*, 1923. november 20. (cs. a.)

⁹"Filharmóniai díszhangverseny", *Szózat*, 1923. november 20. 1-2. (szignálatlan)

¹⁰*Buda-pesti Hírlap*, 1923. november 20. Haraszi Emil

pen a magyart hagyta cserben¹¹). Más esetben az életet adó ihlet hiányát vetették a szemére, mint a *Magyarország* cikkírója¹² és a *Világ* meg nem nevezett kritikusa¹³, ez utóbbi kifogás pedig megint csak a zenei alkotás szellemi és lelki vonatkozásai felé tereli a figyelmet a technikaiak helyett, amikor lényegében a mű eszmei tartalmával kapcsolatos biztonságos tájékozódási pontot hiányolja. Egyetlen lényeges eltérés mutatkozik csak a közel húsz év különbséggel megjelent kritikák között, az, hogy mit tekintett a közönség és a sajtó magyar népzeneének (talán még emlékszünk, hogy Kacsóh Pongrác is a népzene kifejezést használta a Kossuth-szimfónia zenei gyökereivel kapcsolatban). Úgy tűnik, az 1910 körüli évek és az 1917-18 közötti időszak – legalábbis a korábbiakhoz viszonyítva – elmarasztaló sajtóvisszhangjának okait kutatva nem elhanyagolható az a távolság, amely a paraszti kultúrában új forrásokra bukkanó művészek új, és a közönség alapvetően még 19. századi magyarságképe és népművészet-fogalma között fennállt, és amely csak egy viszonylag lassú folyamat eredményeként tűnt el körülbelül a húszas évek elejére.

A népművészetről alkotott kép megváltozása a 19. és a 20. században

Mint az imént megállapítottuk, az „új magyar zene” recepciója körüli bizonyodalmak nagymértékben a népművészet- illetve népzene-fogalom megváltozásával függnek össze.

Maga a népművészet a 18-19. század fordulóján került előtérbe a klasszikus európai nacionalizmus kialakulásának és gyors terjedésének köszönhetően. A nacionalizmus alapvető meggyőződése az, hogy csak az a nemzet, etnikum vagy népcsoport képes hosszú távon fennmaradni, amely nem hagyja a feledés homályába veszni ősi és egyedi, csak rá jellemző hagyományait és kultúrártékeit, mert ezekben nyilvánulnak meg azok az erkölcsi szabályok és kööttségek, amelyek betartását, mint a kiválasztottság feltételét, az istenség róttá az adott népcsoportra.¹⁴ A "kiválasztott nép" kifejezés pontosan ugyanabban az értelemben használatos itt, ahogyan az Ószövetség alkalmazza azt a zsidókkal kapcsolatban. (Az irodalom számolatlanul ontja a bizonyítékokat arra nézve, hogy az Ószövetségnek ez az értelemezése és alkalmazása nem pusztán történelmi túlzás és fikció; példaként talán elegendő megemlíteni, hogy a nyelvújítási viták során Zsombori József az Erdélyi Múzeum hasáb-

¹¹*Budapesti Hírlap*, 1913. február 27. Haraszti Emil (h. e.)

¹²*Magyarország*, 1913. február 27. (m. a.)

¹³*Világ*, 1913. február 27. (szignálatlan), mindhárom a Két kép op.10 február 25-i bemutatóját követően jelent meg.

¹⁴Smith, A. D.: *Kiválasztott népek: miért maradnak fenn egyes népcsoportok?*, in: *Eszmék a politikában: a nacionalizmus*, szerk: Bretter Zoltán és Deák Ágnes (Tanulmány Kiadó, Pécs, 1995), 29.

jain a magyar nyelvet a nemzet egységét és fennmaradását biztosító "frigyszekrénynek" nevezte.¹⁵) Ez a meggyőződés, amely a különböző népcsoportoknak sajátos, eredendően csak rájuk jellemző karakterisztikumokat tulajdonít, amelyek logikus módon a népcsoport nyelvében, kulturális hagyományaiban, történelmében nyilvánulnak meg, teremtette meg a lehetőséget a népművészet fogalmának előtérbe kerülésére, mivel ennek az írásos kultúra nemzetek közötti ájárhatóságától mentesnek tekintett hagyománynak érhetően erős megtartó képességet, „frigyláda-funkciót” tulajdonított.

Jelentősen eltért azonban egymástól az a mód, ahogyan a 19. és a 20. század a népművészetet-népzenét meghatározta. A 19. század a nemzeti és népi művészet, illetve zene fogalmát alapjában véve azonosnak tekintette, amennyiben Hegelt követve úgy vélte, hogy a nemzeti kultúra a nagyobb halmaz, s a népi művészet állapota, kiműveltségének foka, sorsa a nemzet viszonyainak alakulásától függ. A nemzet sorsának változásaival ilyen módon már létfeltételeiben is elválaszthatlanul összeforrott "népi" kultúra két másik ponton is szorosan kapcsolódik a nemzeti kultúra fogalmához, olyannyira, hogy azonnossá lesz vele, amennyiben annak egy részét - talán a legfontosabb részét - alkotja. A cél ugyanis (Hegel nyomán) a szabad, öntudatos művészet, amelynek a népművészethez hasonlóan szükségképpen kifejezésre kell juttatnia a nemzet egyedi jellemvonásait, s ez minden esetben meg is történik, amennyiben természetellenes módon, mesterségesen el nem fojtják azokat. A nacionalizmusnak ezzel a meggyőződésével együtt terjed az a felfogás, amely szerint a művészet a legmélyebb lelki sajátságok felszínre törése. Másrészt viszont ezt a naturális állapotot gondos munkával megszerzett tudással, műveltséggel szabályozni kell: „A népdal mintegy közvetlenül dalolódik ki a szívből egy természeti hanghoz hasonlóan; a szabad művészet azonban tud önmagáról, kívánja annak tudását és akarását, amit alkot, s e tudáshoz műveltségre van szüksége, valamint az alkotó tevékenységnek a tökélyig gyakorlott virtuozitására.”¹⁶ Ebben az értelemben tehát a nem frásos népi kultúra a nemzeti szellem és művészet legfontosabb és legbecsebb forrása, amelyet azonban magasabb, öntudatosabb művészi szintre kell emelni a valódi tökéletesség eléréséhez. Ezzel áll összefüggésben a népdalok szerzőségének kérdése is, amelyre a 19. század a 20-étól merőben eltérő választ adott. A 19. század esztétikája nem hiit a népdal meghatározhatatlan keletkezésében, a tömeg alkotásában, és Hegelt követve arra az álláspontra helyezkedett, hogy a lírai népköltészetben "egy népi érzés" nyilvánul meg, "amelyet az egyén teljes-tökéletesen magában hord, amennyiben még nincs a nemzettől s ennek létezésétől és érdekeitől elszakadt, önmagáért való belső elképzelése és érzé-

¹⁵Idézi: Csetri Lajos: *Egység vagy különbözőség? Nyelv- és irodalomszemlélet a magyar irodalmi nyelvújítás korszakában* (Akadémiai Kiadó, Budapest, 1990), 91.

¹⁶Hegel: *Előadások az esztétikáról*, 334.

se"¹⁷, vagyis a népdal olyan egyéni megnyilvánulás, amely tökéletesen betagozódik a nemzet minden egyes tagjára általánosan érvényes lelkvilágába. Ilyen módon azonban teljesen mindegy, hogy a szóban forgó egyénnek, mint szerzőnek a neve ismert-e, vagy sem, s a képzett, ismert nevű költők és zeneszerzők népdalai népdalként pontosan ugyanolyan értékes alkotások, mint a falvakban, zárt közösségekben énekelt, azonosíthatatlan szerzőjű társaik. A nemzeti művészet szempontjából azonban értékesebbek, amennyiben megvalósítják a megtartó erejű népi forrásokból táplálkozó, de az írásos kultúra által megnevesített nemzeti művészet ideálját, ahogy lényegében Petőfi életműve tette. Fontos azonban, hogy mind a "falusi népdal", mind az ismert szerző által írt, a nemzeti művészet par excellence megnyilvánulási formájának tekintett alkotás népdalnak minősül. Ezen az alapon jelentehette ki id. Ábrányi Kornél, hogy a népdalok keletkezésének kétféle módja van: azok, amelyek szerzője ismeretlen, és azok, amelyeket ismert költők és komponisták alkotnak. Ez utóbbiak idővel szintén utat találnak a falvakba, s némiképp megváltozott alakban az első kategóriába tartozó népdalok funkciójában élnek tovább, következképp értékesebbek annál, hiszen azok keletkezésének egyik fő forrását képezik.¹⁸

A 20. század modern felfogása azonban, amelyet az ún. "új magyar zene" képviselői is vallottak, ezen a ponton nem értett egyet az előző évszázad elképzeléseivel, noha egyébként nem csak a népi kultúra fontosságának hitét vette át tőle, hanem az eszmerendszert is, amely a 19. század művészei és gondolkodói számára ezt a jelentőséget indokolta. Míg a 19. század alapvetően nemesi magyar értelmisége a kor európai szellemének megfelelően önmagát tartotta népek és nemzetek egyaránt, és priméren a saját maga kifejeződésének tekintette mindazt, amit a paraszti kultúrából önmagára vonatkoztatónak talált, igaz nemzetiség tekintetében mindössze annyiban téve különbséget saját és a falusi lakosság művészi produktumai között, hogy ez utóbbit megnevesítendőnek, a megfelelő kulturális szintre emelendőnek tekintette, mint egy csiszolatlan drágakövet, addig a 20. század modern törekvései már nem érezték magukat a falu "szellemi vezetőinek", és nem ők kívánták megnevesíteni a paraszti művészetet, hanem ellenkezőleg: attól várták saját tanult, írásos kultúrában gyökerező művészetük megtisztítását, megnevesítését, voltaképpen megváltását.¹⁹ A kritika és a közönség 19. századi látásmódja azonban a paraszti kultúrának ezt a "főlértékelődését", vele párhuzamosan pedig a népi-paraszti hagyományok bizonyos elemeit szándékosan

¹⁷Hegel: i. m. 332.

¹⁸Id. Ábrányi Kornél: "Hogy terem a magyar népdal?", *Életemből és emlékeimből. A történelem, irodalom és művészet köréből* (Budapest, Franklin-Társulat, 1897), 245-246.

¹⁹A "megnevesítés" kérdése természetesen erősen változóan alakult a modern művészek egyéniségétől és szellemi irányultságától függően: Bartók pl. kétségkívül feltétel nélküli híve volt, míg Kodály látásmódja ebben a tekintetben sokkal inkább a 19. sz. szellemét tükrözte.

reprodukáló, ugyanakkor attól magát meg nem különböztető írásos kultúra devalválódását, hamissá, álságossá, giccsessé minősülését nehezen fogadta el.

Mindazonáltal a 20. század parasztsággal való kapcsolata ettől még nem vált szorosabbá, mint a megelőző korszaké: a hivatalos kulturális élet cégérként tartotta ugyan föl a paraszti-népi művészetet, de csak "kivonatolta", nem azonosult vele. Ellenkezőleg, állandóan azt hangoztatta, hogy ez a művészet a szakadék szélén áll, ily módon pedig nem is lehetne már mást tenni, mint a lehető leggyorsabban átvenni bizonyos fontosnak tekintett külső benyomásokat, és sorsára hagyni mindazt, ami az írásos kultúra számára befogadhatatlan teher volna. (Ez utóbbi vonásai iránt csak később támadt fel a néprajzi érdeklődés.) A paraszti kultúra tehát semmiképp sem volt minta, csak jól használható forrásanyag, s ez a még csak nem is igazán tudatos kiindulópont alapjaiban határozta meg a falusi művészethez való közelítés módját és jellegét.

Bármilyen különösen hangozzék is, a 20. századnak jelentős részben azért nem sikerült a maga élő valóságában megmenteni a paraszti művészetet, mert nem is törekedett rá. Hogy mennyire nem, arra egy érdekes cikk világít rá, amely *Népművészeti felvételek* címmel a *Pesti Napló* 1910. október 19-i számában jelent meg, és az Iparművészeti Múzeumban nyílt új kiállításról számolt be, amelyet az Iparművészeti Társulat megbízásából vidéken járt művésznövendékek alkotásaiból, illetve gyűjtési eredményeiből rendeztek. A szóban forgó hallgatók feladata az volt, hogy "ceruzával, vagy színekkel vázlatokat, értelmes és lehetőleg pontos felvételeket készítsenek a népművészet pusztuló értékeiről. Készítőiknek nem az volt a céljuk, hogy a maguk artisztikus képességeit bemutassák, hanem hogy minél világosabban számoljanak be a népművészet még fellelhető tárgyairól."²⁰ Bizonyos fokig különös és mindenképpen figyelemre méltó, hogy a cselekvés és a kiindulópont is azonos a zenészekével: valójában nem életben akarják tartani azt, aminek a megmentésén állítólag fáradoznak, csak láttelepet akarnak készíteni valamiről a huszonnegyedik órában, mementóként, egy sajtószerű múzeumban helyezve el nem a talált és rendkívül fontosnak tartott értékeket, csak azok lenyomatát, az árnyképét, azt azonban a lehető legnagyobb pontossággal megalkotva. Sarkítva: lényegében nem a népművészet produktumait gyűjtötték össze, hanem azokat a benyomásokat, amelyeket a népművészet rájuk gyakorolt, és amelyek széles körű terjesztését, átláthatóvá tételét rendkívül fontosnak tartották. A népzene gyűjtés helyzete természetesen sajtószerű ebből a szempontból, hiszen a dallamok nem ragadhatók el valahonnan kézzelfogható tárgyakként, mindazonáltal az aprólékos rögzítésmód voltaképpen mintegy gombostűre tűzte, kipreparálta a népdalt tudományos, illetve ideológus-népnevelő célok érdekében, funkciójában való megőrzésére, ami két-

²⁰ "Népművészeti felvételek", *Pesti Napló*, 1910. október 19. 248. Sz. 16. (lg.)

ségekívül az egyetlen módja lett volna a mindennapokban mára szinte teljes háttérbe szorulás, jelentőségvesztés, feloldódás elkerülésének, egyáltalán nem törekedett. Természetesen a társadalmi-gazdasági változások miatt aligha lehetett volna a paraszti művészetet eredeti funkciójában megőrizni. A hangsúly azonban azon van, hogy a kort, amelyben ezek a változások már megindultak, ennek a művészetnek a saját közegéhez kötöttsége, a mindennapi életben betöltött gyakorlati szerepe, feladatai kevésbé foglalkoztatták.

Bartók népzenefogalma és a recepció tévedése (?)

Ebben az összefüggésben egyre érdekesebbé válik a kérdés, mit gondolt az "új magyar zene" komponistáinak nemzedéke, jelen esetben Bartók a népművészetről-népzeneről, eredetéről, jelentőségéről, a művészeti életben betöltött vagy betöltendő funkciójáról.

Először is le kell szögeznünk, bármilyen magától értetődőnek tűnik is, hogy Bartók értelmezésében a népzene azonossá vált a paraszttzenével,²¹ tehát bezárult a kapu az olyan jelenségek előtt, amilyenek a 19. századi költészet (és konkrétan a korabeli dalirodalom) jelentős részét képezték. Csak azok a dalok kaptak kegyelmet, amelyek már annyira meggyökeresedtek a paraszti zenében, hogy eredetük némiképp elmosódott (tehát megindultak – Bartók kifejezésével élve – a szűkebb értelemben vett parasztdallammá válás útján), különben a gyűjtés pillanatában azonnal jelentkező, értékítéleten alapuló válogatás kíméletlenül kiostálta volna őket. Elegendő itt Bartóknak Geyer Stefihez írott híres levelére gondolni²², amelyben gyűjtőútjainak kálváriájáról számol be, hogy belássuk, Bartók zenei ízlése a népdal meghatározásának tekintetében szigorúbb volt a parasztkénál. Mindazonáltal azonnal szembe-tűnik ebben a meghatározásban több olyan feltétel, amely kétségekívül a 19. századból öröklődött, s eredetileg a nemzeti zenével azonos népzene jellegzetessége volt. Először is, Bartók a népzene, ill. paraszttzenét ösztönszerű, a "sajátos lelki diszpozíció" által meghatározott jelenségnek, a lélek visszafojthatatlan megnyilatkozásának tekintette. A gondolat a mai olvasó számára többnyire olyan természetes, hogy elhomályosítja azt a tényt: történeti szempontból viszonylag újkeletű és igencsak romantikus ez a kiindulópont. Különösen ha tekintetbe vesszük Bartók érdeklődésének tagadhatatlanul antropológiai-tudományos színezetű oldalát is, amelyhez a rítusok zenei világából, átfogóbban fogalmazva a zenei megnyilvánulás funkciójából kiinduló megközelítés kétségtelenül közelebb állna. Bartók népzenei munkássága idején az etnológiai kutatások már nem kis visszhangra találtak, s néhány ilyen munka, mint pl. Frazer alapvető jelentőségű, először 1890-ben megjelent könyve, az

²¹ Bartók Béla: "A magyar népdal", előszó, in: *BBI/5* (szerk.: Szöllősy András) [!]

²² Adatok!

Aranyág, amely a korszak értelmiségére óriási hatást gyakorolt, elméletileg Bartók számára is hozzáférhető volt vagy lehetett volna. Hogy a mitikus mélységek Bartókot is rendkívüli módon vonzották, az a kolindák valóságos idegensége és kegyetlensége iránti lelkesedésében világosan tetten érhető, jóllehet úgy tűnik, hogy – különösen eleinte – ezekben is az ősiség, a kereszténység előttiség vonzotta elsősorban, amely számára egyértelműen a tiszta romlatlanság biztosítéka volt, a városi kultúra befolyásától való mentesség. Az az elterjedt felfogás ugyanakkor, amely a zenét a lelkivilág ösztönös kifejeződésének tekinti, és amely Bartók népzene-definíciójában is megnyilvánul, ugyanazt a mozzanatot, a lélek felszínre törő sajátosságait hangsúlyozza, mint a nemzeti értékek megőrzését szorgalmazó nacionalizmus, amelynek szellemében (Herder nyomán) az anyanyelv a nemzet legmélyebb lelki tulajdonságainak különleges kódrendszerévé vált a 19. század szemében, és amely Erdélyi Jánost arra indította az 1840-es években, hogy leszögezze: “néhány igazságok, minők az ízléséi, nem pusztán a gondolkozó ész kíváncsága, hanem a vérrel is vannak összeköttetésben. Ezen vér szerint való igazságokat kell már nekünk, szép nemzetiségre törekedvén, kelendőkké tenni [...]”.²³ Ráadásul azok a tulajdonságok, amelyek ösztönszerűen nyilvánulnak meg a paraszzenében, Bartók értelmezésében olyan mélyről fakadóak és erőteljesek, hogy a maguk képeire formálják a tőlük eredetileg idegen zenei megnyilvánulásokat is, olyannyira, hogy a dallamok eredetének vizsgálatát Bartók lényegtelennek, mellőzendőnek tartja. Ennek a látszólagos hanyagságuk pedig az az oka (és ez visszautal a szerzőség kérdésére), hogy Bartók szemében a parasztzene a benne megnyilvánuló különleges és ősi értékek erejénél fogva képes arra, hogy átváltoztassa, mint Móricz Klára megfogalmazta, megtisztítsa azokat a zenei jelenségeket, amelyekkel kapcsolatba kerül.²⁴ Ebből következően viszont ez a megtisztításra, vagyis lényegében megváltásra való képesség éppen azért lehet a sajátja ennek a zenének – és itt újra a nacionalizmus általános jellemzőinél említett szakrális metaforák területére lépünk –, mert a kiválasztottak tulajdonságaival rendelkezik, illetve azokat hordozza: “salaktól mentes, ősi, ideális egyszerűség” nyilvánul meg benne, a “primitívség érintetlen frissesége”, a “fékezetlen erő”, amelyet ha egy komponistának sikerül híven tükröznie, “akkor elmondhatjuk róla, hogy az élet egy darabját rögzítette”.²⁵

²³ Erdélyi János: “A magyar népdalok”, in: Erdélyi János: *Nyelvészeti és népköltészeti, népzenei írások*, szerk.: T. Erdélyi Ilona (Akadémiai Kiadó, Budapest, 1991), 110. Ezen a ponton talán nem hasznontalan emlékeztetni arra, hogy az új magyar zene képviselői a paraszti zenét előszeretettel nevezték zenei anyanyelvnek.

²⁴ Móricz Klára: *The Modernist Quest for Purity and its Artistic Representation in Bartók's Oeuvre*, előadás, 2000. Austin, Texas

²⁵ Bartók Béla: “A népi zene hatása a mai műzenére”, BBI/I, szerk.: Tallián Tibor (Zeneműkiadó, Budapest, 1989), 139-140.

A népdal e különleges, Bartók által oly nagyra tartott tulajdonsága azonban, nevezetesen, hogy a benne megnyilvánuló, rendkívül értékes lelki-szellemi sajátosságok igaz voltuknál fogva képesek minden mást magukhoz hasonlóvá tenni, a korszak nemzeti ideológiájának is az egyik alappillére volt. Az egyedi magyar szellem legeredetibb és legősibb vonásának ugyanis éppen az asszimilációs képesség számított. A kor sajtójában egyre-másra bukkant az olvasó olyan fejtegetésekre, amelyek a magyarság integráló és asszimiláló képességére, valamint "örökítő erejére" helyezik a hangsúlyt, kijelentve, hogy a különböző eredetű értékek átértelmezésével létrejött új és egységes kulturális hagyományban rejlik a magyar nemzet legfőbb ereje, és "a magyarság jó tulajdonai főleg keverékeiben érvényesülnek". Az a képesség pedig, amely az idegen tradíciót be tudja építeni saját hagyományainak rendszerébe, anélkül, hogy őt magát a gyengülés veszélye fenyegetné, egyértelműen a szellemi dominancia és életképesség bizonyítéka, pontosan úgy, mint a paraszti kultúra, a népdal esetében. (Az idézet Apáthy István előadásából származott, amelyet Széchenyi Istvánról tartott a Magy. Társ.tud. Egy. Előtt 1912 novemberében.)²⁶ Körölből ebben az időben Babits is az asszimiláció, a sokféleségből egységessé érlelődött nemzeti jellem mellett tette le a voksát: "A magyar tájat nehéz jellemezni, mert nagyon sokféle. [...] S mégis milyen egy és egységes ország ez, kikanyarítva, mint egy leszelt kenyér, kikerítve a többi világból, külön »magyar glóbusz«! Oly egység, hogy hiába darabolták szét évszázakra, mihelyt lehetett, összeállt megint. Ha rendszerben és szimmetriában akarnék tetszelegni, azt mondanám, a magyar föld is egységbe zárt sokféleséget mutat. Akár a heterogén kölcsönszavakból fölgazdagodott magyar nyelv. Vagy maga a sok fajból keveredett s mégiscsak egy nyelvű magyar nemzet."²⁷

Kétségtelen, hogy Bartók hamar elfordult a priméren és egyre szélsőségesben nacionalista nemzeti ideológiától, mindazonáltal annak egyes elemei gondolkodásmódjában, úgy tűnik, tovább hatottak, és tetten érhetők a népzene eredetéről, jelentőségéről, integráló, megtisztító erejéről vallott felfogásban. Valószínűleg nagymértékben ez lehetett az oka, hogy bármennyire igyekezett is mind szavakban, mind zenével hangot adni a népek testvériségéről vallott, egyébként erősen herderi indíttatású eszméjének, a közönség és a kritika, amely az ő és kortársai munkásságának hatására elsajátította a paraszti kultúrát új módon forrásként alkalmazó nemzeti identitástudatot, nem látszott tudomást venni tiltakozásáról, s Vörösmarty Liszthez frott ódájának illusztrálására használta fel művészetét, amelyet gróf Klebelsberg Kunó kultuszminiszter az 1923-as, csaknem egy hónapot átfogó Zeneünnepély május 9-i megnyitóbeszédében nem is mulasztott el idézni: "Állj közénk és mond-

²⁶ *Magyarország*, 1912. november 19. XIX. 273. 19.

²⁷ Babits Mihály: *A magyar jellemről* (Magvető, Budapest, 1981), 32-33.

juk hála égnek!/Még van lelke Árpád nemzetének." Bartókot azonban éppen a *Cantata* komponálásának idején, amikor elmerült a kolindák új, a népművészet kereteit szokatlanul és szédítő módon kitágító világában, alighanem minden addiginál érzékenyebben érintette a közönség és a kritika reakciója, és különös lépésre, művének betiltására indította.

A BARTÓKI GENERÁCIÓ UTÁN: PARADIGMAVÁLTÁS A NÉPZENEKUTATÁSBAN?

Bartók szakmai életének legnagyobb részét nem komponálással töltötte, s nem is zongorázással a zeneakadémiai tanulói évek után. A gyűjtőutakat, virtuóz pontosságú fonográffelvétel-lejegyzéseket és dallamközléseket jelentő parasztzene-kutatás volt az a szakmai tevékenység, aminek alkotó idejéből legtöbbet szánt, és amit a zeneszerzéssel s zongoraművészi működésével legálább egyenrangú fontosságúnak tartott.

Bartók népidallam-rendszerkezési elvei, vitája erről Kodállyal, vagy az utódok, a közvetlenül őket követő zenetudós-generáció rendszerkezési törekvéseinek viszonya a két nagy rendszeralkotóhoz – Bartókhoz és Kodályhoz – viszonylag jól dokumentált kérdéskörök. Bartók, Kodály saját szűkszavú, koncentrált stílusban megfogalmazott népzene-elméleti írásaiiból azonban meglepően nagyvonalú képet kapunk azokról az elméleti alapokról, amikre ők Magyarországon úttörőként támaszkodtak a századelőn. Bartók népzene-ről szóló, a gyűjtés körülményeire – módszertanára, céljára – is kitérő elméleti fejtegetései alapján fölvezethetjük, kik voltak Bartók külhoni "teoretikus elődei"¹ (a finn Ilmari Krohn nagy hatású munkája s így tovább). Mégis komoly problémát jelent ezekben a klasszikus, s még a közelmúlt zeneetnológiájában is bénító befolyású dolgozatokban az elméleti kifejtettség nagyvonalúsága, vagy éppen e kifejtettség hiánya.

Ez a hozzáállás sajátosan jelentkezik a magyar népzene-tudomány téma-választásában egészen máig: a magyar népzene-tudomány elsődleges értéke a nagy rendszerező gyűjtemények, korpuszok kiadása. A népzenei gyűjtés módszertani kérdéseiről szóló elmélyült, a társtudományok – a szociológia, a néprajz, ill. kulturális antropológia, sőt, a tudományfilozófia – területéről is széles körben tájékozódó kutatások azonban, kevés kivétellel, máig késlekedtek Magyarországon.

Az utóbbi időben például Juhász Ildikó mutatott rá,¹ hogy a népzenei élet-méletalkotásban – tehát a népi zenélés kutatásának módszertanáról, a kutatások értékeléséről és értékeiről szóló szakmai beszédben – inkább más tudományok fordulnának a népzene-tudományhoz, s nem a népzene-tudomány e társtudományokhoz: a lélektanhoz és a szociológiához, az akusztikához vagy éppen az esztétikához – holott a mai társadalomtudományokban elfogadott

¹ Juhász (1998).

tudományosság kritériumai megkövetelnék Bartók s Kodály fogalmi rendszerének újragondolását.

Dolgozatom célja rámutatni e "klasszikus", századeleji zeneetnológiai megközelítés néhány olyan vonására, melyek a mai kutatók munkásságában nem vihetők tovább, revideálásra szorulnak. Bemutatok egy olyan társtudományokból származó fogalmi keretet is, melynek segítségével szemléletesen lehet kezelni a népzene emblematikus jellemzőjének, a variabilitásnak néhány sajátos vonását – például azokat, melyek a gyűjtés, az aktuális játék körülményeiből, vagy éppen a gyűjtő-adatközlő kapcsolat sajátosságaiból erednek.

A kutatás célja: hogyan gondolkodik a népi muzsikuss saját játékáról?

Két alapvető, s a modern tudományosság számára kérdéses vonást szeretnék kiemelni a Bartók generációja képviselte népzene-kutatói ideológiából.

Az egyik az értékítélet kérdése. Bartók, Kodály korában erőteljesen értékorientált volt a gyűjtés. Maga Bartók több helyen világosan kifejti, hogy esztétikai–zenei értékkülönbség van a dallamok, a dallamstílusok között, s – tegyük hozzá: – ő mindezt egy kívülről, a műzenéből hozott–átadaptált értékrend alapján számítja. Természetesen vajmi kevés köze volt ennek ahhoz, amit a parasztok gondoltak saját dalaikról. Bartók generációja saját szempontok alapján tervezte meg a gyűjtést – elsősorban azt gyűjtötték, amit gyűjteni akartak, annak alapján, amilyennek a magyar népzénet látni akartak.² Szép, de valótlán kép körvonalazódik így a népi muzsikáról – sarkítva fogalmazva kijelenthetnénk: Bartók generációja nem leírta, sokkal inkább *megteremtette* a magyar népzénet.³ Csak igen későn, Vargyas és Járdányi egyfalu-monográfiáinak megjelenésével (a negyvenes években) került a magyar népzenei irodalomba olyan *szociológiai, statisztikai tekintetben* hiteles

² A mai zeneetnológiai kutatások például nem élhetnének a következőhöz hasonló előfeltevésekkel, előre meghatározott irányultsággal: "A gyűjtőterület megválasztásánál még történeti, néprajzi és egyéb okok is irányadók. Több eredménnyel kecsegtethetnek olyan falvak, amelyekben kevesebb az idegen hatás, kevesebb a városi befolyás. Pl. bányavidék nem éppen kifogástalan terület, mert ott – hogy úgy mondjam – túl nagy az »idegenforgalom«. Túlsokat jövő-menő, házalni járó falusi nép szintén kevésbé ajánlatos. Legjobbak a minél régebben települt falvak, ahol a falusi élet századokon át a falu fratlan törvényei szerint folyt és folyik. [...] Mindezek a megszorítások persze nem föltétlenül tiltók. [...] Mindössze azt jelentik, hogy a jobbat ne szalasszuk el a kevésbé jó kedvéért, és hogy a nem egészen kifogástalan helyről került anyagot nagyobb kritikával, gyanakvással fogadjuk" (*Miért és hogyan gyűjtsünk népzénet?*, BBV/3, 278–279., kiemelés tőlem).

³ Maga a parasztzene fogalma is e normatív, értékítélettel terhes népzene-konceptió születte. Hiszen a parasztzene fogalmának elterjesztésével Bartóknak (és Kodálynak) éppen az volt a célja, hogy a népzénet átértelmezzék azzá a repertoárrá, amint ők a népzeneből értékesnek tartottak.

leírás, ami egy-egy népi közösség – egy-egy falu – teljes zenei repertoárja vizsgálatának eredménye volt.

Természetesen Bartók és Kodály tudatában voltak ennek a módszertani és ideológiai eltolódásnak. A kiveszőben lévő régi stílus előtérbe helyezése a gyűjtésben a huszonnegyedik óra sürgetése volt: e határozott normatív hozzáállás nélkül egy *zenei tekintetben* értékes repertoár fölgyűjtése kerülhetett volna veszélybe. Céljuk nem is volt valójában, hogy szociológiailag pontos, kutatói értékektől mentes gyűjtést kezdjenek; leegyszerűsítve ezt a messze vezető kérdést azt mondhatjuk, hogy a parasztzene gyűjtésével sokkal inkább zenei, mintsem néprajzi–szociológiai céljaik voltak. A mai, tudományos igényű leírást megkívánó népzenei kutatásokban azonban már nem engedhetjük meg maguknak, hogy Bartók, Kodály munkáját folytatva értékítéleteinkkel, s különösen nem saját, műzenéből hozott értékítéleteinkkel irányítsuk a gyűjtést.

A másik alapvető probléma a népzenei variabilitás, a variációképződés elméleti státuszának meghatározása, s a meglévő lejegyzések alapján történő zenei elemzések kérdése. Bartók így jellemzi *A magyar parasztzenében* a variációiban élő népdalt: „A parasztdallam valami nagyon elasztikus zenei anyag; a lényegét nem érintő külső formája nem állandó, még egy és ugyanannál a személynél sem.”⁴ Kutatásmódszertanáról szóló tanulmánya (*Miért és hogyan gyűjtünk népzenei?*) hasonló képet közvetít a variabilitásról: „... talán nem is volna szabad a variánsoknak egymástól való eltéréseit csak úgy röviden egyrészt hibának, romlásnak, másrészt igazi eredeti alaknak nevezni. [...] a népi dallamoknak egyik legjellemzőbb, róluk le nem fejthető sajátága éppen ez a változékonyság; a népi dallam olyan, akárcsak egy élőlény: percről percre, pillanatról pillanatra változik. Tehát nem mondhatom: ez meg ez a dallam ilyen, amilyennek itt meg itt lejegyeztem, hanem csak azt, hogy *akkor, abban a percben* olyan volt, feltéve persze, hogy helyesen jegyeztem le.”⁵ Bartók tehát tökéletesen tudta, hogy a lejegyzések tulajdonképpen nem magát a dallamot rögzítik – ráadásul a dallam fogalmát, mint láthatjuk, egyébként is igen nehéz meghatározni –, hanem csak annak egy megnyilvánulását. E bármily pontos lejegyzésekből kiinduló elemzések ezért komoly veszélyeket rejthetnek.

Mik ezek a veszélyek? A zenei pillanatfölvételekből nem következtethetünk például a zenész által intencionált (kifejezni kívánt) formára, mely könnyedén eltorzulhat számos külső, az előadás körülményeihez kapcsolódó tényező okán. Ezek a lejegyzések nem is alkalmasak elemzésre, legfőlegbb csak igen nagy háttértudással rendelkező kutató részére. Kizárólag a lejegy-

⁴ BBI/3, 149. Kiemelés tőlem.

⁵ BBI/3, 275–276. A kiemelés eredeti.



zések alapján véghezvitt elemzések során könnyen juthatunk hamis adatokhoz a darab zenei tulajdonságairól.

A zenélést korlátozó külső tényezők elemzésére, s az intencionált, vagyis a népzeneész által ideálisan, ideálisként elképzelt variáns(ok)⁶ és az aktuálisan hangzó, gyűjtött variáns egymástól való elkülönítésére egy megismeréskutatásból kölcsönvett fogalmi keretet szeretnék bevezetni ebben a dolgozatban. Ezt az fogalmi keretet éppúgy fölhasználja a modern nyelvészet, mint a megismeréstudomány⁷ számos kutatási területe, így a zenepszichológia kognitív elemzései is.⁸

A következőkben egy olyan elemzési szempontot mutatok be, mellyel a mentális folyamatok, a reprezentációk szerepét ragadhatjuk meg a népi zenélésben. Juhász Ildikó említett, a Kodály-módszer népzenei vonatkozásait bíráló írásának zárszavában néhány olyan új zeneetnológiai témakört vet föl, melyekkel a modern kutatásoknak el kell számolniuk⁹ – írásom részben válaszul Juhász cikkére, útmutatás kérdéseinek mind elméleti, mind gyakorlati kidolgozásához. Dolgozatomban útmutatást közlök egy olyan vizsgálathoz is, mely a gyakorlatban szolgálja kutatásaink új elemző szempontjainak érvényesítését.

Vizsgálat a népzeneész nem tudatos tudása és hangzó muzsikájának szerkezeti jegyei közötti különbség föltérképezésére

A zenei megismerés kutatásának újabb, vállaltan megismeréstudományi szemléletű – a kognitív pszichológia *reprezentációelméletéből* kiinduló – kutatásaiban már a hetvenes évek óta velünk van az ún. *kompetencia* és *performancia* elkülönítése. A fogalom pár az elméleti nyelvészetben már évtizedekkel azelőtt, Chomsky 1957-es klasszikus munkájától kezdve elfogadott s kihasznált volt.

⁶ Természetesen dallami és harmóniai variánsról is beszélhetünk itt. Kérdés továbbá ezzel kapcsolatban, milyen lehet egy ideális változat elgondolása (például milyen mértékű eltéréseket enged meg), s az is, mennyire tudatos(ak) a muzsikuss számára saját ideális variánsa(i).

⁷ A mai lélektanban vezető szerepű megismeréstudományi (kognitív) szemlélet a világot modellező mbert helyezi mind a lélektan, mind az egyes humán szaktudományok vizsgálódásainak középpontjába, s a világról annak ember alkotta fejbéli modelljein keresztül szerez tudást. A századunk hatvanas éveitől kibontakozó, s a mai humán, ill. társadalomtudományokban széles körben elfogadott és kihasznált kognitív szemlélet magja az a meggyőződés, hogy az ember a világot *modelláló* lény, s hogy viselkedése *mentális* (elmebeli) *modelljeiből* vagy *mentális működéséből* kiindulva érthető meg, és ezek terminusaiban, ezek alapján írható le.

⁸ Részletesen e témáról megjelenés előtt álló cikkemben olvashatunk.

⁹ Így például Juhász szerint: "mentális folyamatok és reprezentációk, memória szerepe, tanulási folyamat, észlelés és befogadás problémái, tulajdonságok és képességek listái", "az adat fogalmának viszonylagossága, körülmény és kontextus feltérképezése, kutató-előadó-zenei anyag kapcsolatrendszeré" s így tovább.

A kompetencia (1) szűkebb meghatározásában egy beszélő/zenész¹⁰ nyelvről/zenéről alkotott, tudatosan nem föltétlenül hozzáférhető tudását, gondolati, elméleti modelljét, elméleti szabályrendszerét jelöli. (2) Tágabb értelmében azonban beletartozhat minden olyan gondolat, tudás, ismeret, ami ehhez a szabályrendszerhez, ill. általában a nyelvhez/zenéhez akár tudatosan is köthető. Bár számos esetben szükségtelen a szűkebb s a tágabb értelmezés között választóvonalat húzni, fontos itt rámutatni arra a tényre, hogy a tudatosan általában nem hozzáférhető tudás és az arról alkotott tudatos reflexiók, értelmezések egymással gyakran lehetnek összemérhetetlenek (a nem tudatosan használt tudásról alkotott tudatos értelmezéseink könnyen lehetnek hamisak). Éppen ezért van igen nehéz helyzetben az a kísérleti – pl. anyaggyűjtő – tudós, aki előbbit vizsgálja: mint lentebb, a kérdőív-részben rá fogok mutatni, a kérdezős – s pl. nem kísérletes vagy megfigyeléses – vizsgálat olykor vitatható eredményekkel szolgálhat az előbbi (első) értelemben vett kompetencia meghatározásában. A kognitív pszichológia kutatási módszere ezért a megfigyelés és a kísérletezés, s elhanyagolható szerepet kap az önmegfigyelés (introspekción).

A kompetencia fogalompárja, a *performancia*, vagyis, (1) első értelmezésében, a kompetencia kihasználásának szabályrendszere – köznapian fogalmazva, a nem tudatos tudás megvalósításnak módja – olyan cselekvési (produkciós) szabályokat tartalmaz, melyek egy-az-egyben átfordíthatók, visszafordíthatók a kompetenciában, a nem tudatos tudásban foglalt szabályokba.¹¹

(2) Elképzelhető azonban, hogy a két szabályrendszer egymással matematikai értelemben nem is izomorf (vagyis szabályai nem feleltethetők meg egymásnak): a kompetenciában foglalt szabályok számtalan megvalósulási formát ölthetnek, egyazon hatást kiváltva.¹² E második értelmezésében a

¹⁰ Ez természetesen nem föltétlenül hivatásos muzsikust jelent: minden zenélő ember beletartozik e körbe, szaktudásától függetlenül.

¹¹ Tehát nemcsak egyszerűen átértelmezzük a kompetencia-szabályokat cselekvési szabályokká (pl. azt a kompetencia-szabályt, mely arról a tudásunkról ad számot, hogy, tegyük föl, "a zenedarab végén le kell lassítani", egy olyan performancia-szabállyá [cselekvési szabállyá] értelmezhetjük át, amely kimondja, hogy "mihelyt a tétel utolsó hangjaihoz érünk, lassítsuk le fokozatosan a tempót").

¹² Ismét nézzünk egy leegyszerűsített példát! Tegyük föl, hogy hallgatólagosan tudjuk, hogy egy népdal második sora első sorának variánsa, tehát az első sor A, a második sor A_{var}-ként jelölhető. Ez kompetenciánk egy szabálya. Ezt a tudásunkat azonban számos egyenértékű módon valósinhatjuk meg (s fogalmazhatjuk át cselekvési szabállyá – például: "énekelj egy olyan második sort, ami az elsőől csak egy-két hangban tér el, de az mindegy, hogy melyik az a két hang"); ha adva van a dallam első sora, sokféle variánst képezhetünk belőle. Ezek a variánsok – vagy legalábbis egy részük – egyenrangúnak tekinthetők, mert a köztük lévő különbség elhanyagolható abban az értelemben, hogy bármelyik variánst is válasszuk második sorként, az ugyanazt az érzetet fogja kelteni, mint bármely másik változat; esetleg nem is tartjuk érdemesnek megkülönböztetni e variánsokat. Szerkezeti különbségeket találunk e variánsok között, de gondolati (kognitív) különbségeket nem. – Érzékeltethetők volna az előző példánkban közölt lassítás-szabállyal is a

performancia fogalma magában hordozná a kompetencia kihasználásának nem intencionált, variábilis jegyeit is (vagyis előre nem elgondolt hangokat, ritmusokat stb. is; lásd az előző lábjegyzetben közölt példát). Ebben a meghatározásban egy dallam formai szerkezetének, elemeinek, tulajdonságainak nem feltétlenül tudatos tudása, például a dallamban szereplő hangközök vagy ritmikai elemek mentális (fejbéli) reprezentációja képezhetné a kompetencia alapját. A performancia kérdéskörét pedig e dallam *szabálytalan* variánsainak, azaz véletlenszerű és *külön intencionált kognitív mozzanatot nem képező*¹³ előadásbeli különbségeinek összessége jelölné.¹⁴

Összefoglalva tehát a megismeréskutatásban használt fogalom pár népzenei értelmezését: tanácsos elkülöníteni azokat a népzenei variánsokat, melyek az adatközlő szerint "helyes, jó" variánsok (ezek tartoznak bele a népzeneész kompetenciájába),¹⁵ s azokat, melyekben megjelennek véletlen hibázások is, illetve az elégtelen összjáték vagy az éppen használt hangszer hiányosságainak eredményei (ezeket a változatokat a népzenei performancia fogalma alá tartozónak tekintjük).

Ez az értelmezés a zeneetnológiában gyümölcsöző megközelítést ígér, hiszen meghatározza, mi a variánsok helye a népzeneben.¹⁶

A gyűjtésmódszertan új elméleti kérdéseiről

Az elméleti nyelvészet és a pszichológia nem tudatos tudással foglalkozó kutatásainak évszázados tanulsága, következtetése, hogy az önmegfigyeléses – s. persze bármilyen rákérdezős – módszer nem feltétlenül vezet értékelhető eredményekre a belső világ, az elme működésének leírásában: az önmegfigyelés, amely meghatározása szerint *tudatos* reflexió, nem mérhet biztos módon nem tudatos folyamatokat. Egy olyan kutatásban, mely egy-egy

kompetencia megvalósulásának sokféleségét (természetesen sokféleképpen lehet lelassítani). A lassítás esetében azonban igen nehéz és kevésbé szemléletes leírni a szerkezeti különbségeket az egyes lassítás-változatok között, ezért választottam új példát, mely jól szemlélteti: szerkezeti különbségek is lehetnek a változatok között, melyek nem tekinthetők kognitív, azaz tudásbeli és intencionált (kijátszani kívánt) különbségeknek.

¹³ Vagyis: előre elgondolt különbségeket nem hordozó.

¹⁴ Ezekkel kapcsolatban tehát *csak* strukturális, szerkezeti különbségekről beszélhetünk.

¹⁵ Emlékezzünk továbbá, hogy a kompetencia azon variánsokra utal mindig, melyek csak elgondoltak, sosem szólnak meg. Ami megszólal, az mind performancia; a kompetencia rejtett tudásunkra utalhat csupán.

¹⁶ Érdekes megemlíteni, hogy Pávai az aleatorikus vs. sztochasztikus improvizáció fogalom páráját említi egy helyen a kompetencia és a performancia most ismertetett klasszikus elkülönítése helyén. "A népzene orális és rögtönzött jellege miatt a zenei folyamat bizonyos pillanataiban nem lehet előre látni a folytatást. Meg kell azonban különböztetnünk az *aleatorikus improvizációt* – amely esetében az adatközlő több lehetséges »jó« megoldás közül választ – a *sztochasztikus improvizációtól*, amelybe a véletlen melléfogások is beletartoznak." (Pávai, 2000: 174., a kiemelések eredetiek)

számunkra rendelkezésre álló népi előadás mögött rejtőző népzenei tudást vizsgálja, a kérdőív éppen ezért nem a legmegfelelőbb mérőeszköz. Elképzelhető, hogy kérdezéssel a szorosabb értelemben vett zenészi kompetenciának – lásd fönti *első* értelmezését – számos jegyét meg tudjuk határozni, igen nehéz lehet azonban az adatközlőkkel megértetni vizsgálódásunk célját, központi kérdését. Egy ilyen vizsgálat lehetséges lépései ezért nemcsak kérdészködést jelentenek. Jól kiegészíthetnek azonban olyan kérdőív-javaslatokat, amilyeneket az utóbbi időben megjelent szakirodalomban például a Virág-völgyi Márta és Pávai István szerkesztette kötet közöl.¹⁷

A gyűjtés új szempontjairól

A téves elemzések elkerülése végett szükséges tehát bevezetnünk olyan elemzési szempontokat, melyekkel eddig keveset foglalkoztak gyűjtőink, vagy éppen nem tulajdonítottak ezeknek megfelelő módon jelentőséget. Az új szempontok háttérben a népzenei saját játékáról szóló tudatos vagy nem tudatos tudásának föltérképezése áll.

A magyar népzenei szakirodalomban rendszeres tárgyalásban Pávai István körvonalazott ilyen rendhagyó elemzési kategóriákat.¹⁸ Pávai elemzései a népi muzsika leíró vizsgálatai során az ún. *népzenei hitelesség* kérdéskörét teszik középpontivá. Pávai meghatározása szerint "népzeneileg hiteles" egy eredeti népi előadás, ha az adatközlő az általa éppen játszott variánst teljes értékű változatnak tartja. El lehet ugyanis képzelni olyan változatot is, amely például a hangszerek fogyatékoságaiból vagy a játék valamilyen szempontból kedvezőtlen körülményeiből fakadva a zenésznek saját maga számára nem lesz hiteles, a közönségnek – például lakodalmassal közönségnek – azonban ez is megfelelő játék, "így is jó". Egy-egy adatközlő el tud számolni az-
al, hogy egy-egy általa játszott variáns "helyes"-e, vagy csak olyan, ami "nekik is jó" (ti. közönségének, a lakodalmassoknak stb.); utóbbi lehet nem népzeneileg, hanem "*néprajzilag* hiteles" forma. A népzenei hitelességhez kapcsolódik azután a – Pávai értelmezésében vett – "ideális forma" vizsgálata, mely egy megfelelő tárgyi és tudásbeli feltételek mellett létrejövő előadást jelöl. Ugyancsak ide kapcsolódik az aktuális előadás improvizatív elemeinek elkülönítése; a gyűjtés és az aktuális előadás körülményeivel, például tárgyi korlátozottságával kapcsolatos kérdések előtérbe kerülése s így tovább.

Összefoglalva az új elemzési szempontok főbb típusait, vázlatosan a következő kérdéskörök kerülnek előtérbe a modern kutatásokban:¹⁹

¹⁷ A kötet ma is többé-kevésbé érvényes, több évtizedes írásokat is újra közzétesz. A kérdőív-javaslatok közül említük meg e kötetből Bokor Imre dolgozatát.

¹⁸ Pávai (2000).

¹⁹ Utalásszerűen néhány szempontra Juhász Ildikó is rámutat az előbbieken már hivatkozott írásában, Pávai István azonban részletesen kifejtve, példákkal illusztrálva mutatja be az most

- az előadásmód és a szociális státusz összefüggéseinek kérdései,
- muzsikusság és közönségnek egymásra hatásai, s e hatások megjelenése a játékban,
- a gyűjtés körülményeinek, a gyűjtő személyének és szaktudásának hatása a muzsikusság előadására,
- a hangszerek és a játékmód technikai korlátainak vizsgálata,
- a népi együttesek, bandák játékában az együttzenélés folyamatában fölmerülő kérdéses mozzanatok vizsgálata (például Pávai fontos elemzési szempontja: “a dallamot megszólaltató hangszerjátékos ismétlési és dallamváltási szándékainak követése a kísérőhangszerek által”).

Az ezekhez hasonló elemzési szempontok nem következetes érvényesítésére tanulságos példával szolgál Avasi Béla híres régi elemző írása a széki banda harmonizálásáról.²⁰ Míg Avasi a cikk bevezető oldalain megfigyeléseket összegez arról, miként jelenhetnek meg bizonyos rendhagyó, nem kívántnak tekinthető akkordok, harmóniai fordulatok sajátos játéktechnikai okok következményeként, a tanulmányban a későbbiekben részletes, minuciózus, ám éppen e sajátos játéktechnikai mozzanatok jelenléte miatt komoly veszélyeket rejtő harmóniai statisztikai elemzést ad (például a plagális és autentikus akkordkapcsolatok statisztikájáról). Hiszen elképzelhető – s ezt Avasi is jól tudja –, hogy egy-egy harmónia, ill. akkordfűzés játéktechnikai hiányosság okán, vagy éppen a fent felsorolt okok valamelyike nyomán kerül az aktuális játékba, s ez vajmi keveset mond az ideálisan elgondolt zenélésről: a játék ideális formájáról.

Útmutató a vizsgálat lépéseire

A következőkben olyan útmutatást kívánok megadni a gyűjtő számára, mely egyrészt Pávai elemzési szempontjaihoz, másfelől pedig újabb, a népi muzsikusság saját zenéjéről való gondolkodásának, reprezentációinak kiderítését célzó vizsgálódásokhoz ad alapot. A gyűjtés során a következőképpen tanácsos eljárunk, ill. a következő kérdéseket tanácsos megvizsgálunk:

- Adatközlőnkkel játszassuk el több alkalommal az adott darabot. – A vizsgálat célja ekkor az invariáns strukturális jegyek meghatározása lesz.
- Ha adatközlőnk több hangszeren játszik, ha lehetséges, az adott darabot mindegyiken játszassuk el.
- Kérdezzünk rá, mindig így játssza-e a darabot.
- Elénekeltetni és eljátszatni a darabot. – Ez nem “biztos” módszer: lehet, hogy a különbségek a hangszertechnikából erednek; ez pedig szerves része lehet a darabról alkotott tudásnak, a darab kompetenciájának.²¹

említett elemzési szempontokat.

²⁰ Avasi (1954/2000).

²¹ Természetesen leginkább nem tudatos tudásról van szó itt is (lásd a kompetencia értelmezését

– Megkérdezni, “jól játszotta-e” a darabot, voltak-e az aktuális játékban hibák, vagy olyan mozzanatok, melyeket adatközlőnk éppen most nem volt képes ellenőrzése alatt tartani, amit nem tudott, nem sikerült éppen az adott alkalommal lejátszani (tkp. arra kérdezzünk ezzel rá, milyen finommotoros kondícióban van a muzsikus).

– Mik azok a cifrázások–díszítések, melyek mindig hozzátartoznak az adott dallamhoz, s miket játszott most ezekhez hozzá? Számot tud-e ezekről adni tudatosan is?

– Az adatközlő szerint befolyásolja-e saját hangulata a díszítéseket stb.? Ha igen, miként?

– Felvételt visszahallgatva megkérdezni, hol a határ az “így is lehet”-változatok s a “nekik [lakodalmas közönségnek stb.] is jó”-változatok között – vagyis a “zeneileg hiteles”, ill. “téves” megoldások²² között?

– Máshogyan játszik, énekel-e az adatközlő a gyűjtő távollétében?

– Be tudná-e mutatni az adatközlő, hogy hogyan játsszák vagy játszották a darabot mások – pl. az öt megelőző generációkban? – Ez olyan “teszt”, mely föltehetően kivonja a játékból a kifejezetten a gyűjtőnek szánt akár pozitív, akár negatív arculatteremtési hatást, s képet ad bizonyos stílusokról, azok “hiteles változatairól”.

Paradigmaváltás a népzene kutatásban?

Magyarázattal tartozom még a címben emlegetett paradigmaváltásra. Úgy gondolom, nem helytelen szaktudományos paradigmaváltásként²³ értékelni azt a nézőpontváltást, ami a műzenén iskolázott zenetudós szemszögéből történő népzenei gyűjtési programot és elemzéseket olyan kutatói hozzáállással cseréli le, melynek elsődleges célja a népi zenész elméjében, gondolkodásában megjelenő muzsikának vizsgálata. Olyan ez, mintha a *zenetudós szerinti* ideális népzenei jelenségek – dallamok, játékmódok, dallamvariánsok – kutatását a *népi zenész szerinti* ideális jelenségek, változatok vizsgálatával, megkeresésével helyettesítenénk.

Sok tekintetben hasonló tudományfilozófiai váltásról beszélhetünk ennek kapcsán, mint az elméleti nyelvészetben az 1950–60-as években lezajlott kognitív paradigmaváltás esetén – erre az időszakra tehető a nyelv strukturális (pusztán szerkezeti) vizsgálatáról való áttérés az anyanyelvi beszélő nyelvi

főntebb).

²² Értelmükről lásd főntebb, ill. Pávai (2000), 162.

²³ Thomas Kuhn tudományfilozófiai munkássága nyomán nevezzük paradigmának egy tudomány alapelveinek összességét, ill. e tudomány világszemléletét, melyet az adott tudomány művelői mintegy hallgatólagos megegyezéssel elfogadnak s használnak. Ilyen tudományos világszemlélet, alapelvrendszer gyökeres megváltozására, lecserélésére utalunk, mikor paradigmaváltásról szólnunk.

kompetenciájának, nem tudatos nyelvi tudásának kutatására²⁴ –, vagy, közelebbi példával, a nemzetközi zenetudományban nem sokkal később, a hatvanas–hetvenes években kezdődő hasonló kutatásiprogram-váltásról,²⁵ mely a zenélő ember kognitív, elméleti modelljeinek kutatását emelte be a zenepszichológia és a hagyományos zenetudomány központi kérdései közé.

Hivatkozások, rövidítések

BBI/3 = *Bartók Béla írásai*, 3. kötet (Írások a népzeneről és a népzene-kutatásról). Közr.: Lampert Vera. Budapest: Editio Musica, 1999.

Avasi Béla (1954/2000). A széki banda harmonizálása. In Virágvolgyi Márta – Felföldi László (szerk.): *A széki hangszeres népzene*. Budapest: Planétás Kiadó, 87–108.

Bokor Imre (1982/2000). Kérdőívek hangszeres népzenei monográfia készítéséhez. In Virágvolgyi Márta – Pávai István (szerk.): *Magyar népi tánczene*. Budapest: Planétás Kiadó, 387–395.

Chomsky, N. (1957). *Syntactic Structures*. Hága: Mouton. Magyarul: *Mondattani szerkezetek*. Budapest: Osiris Kiadó, 1995.

É. Kiss Katalin (1998). A generatív nyelvészet mint kognitív tudomány. In Pléh Csaba – Györi Miklós (szerk.): *A kognitív szemlélet és a nyelv kutatása*. Budapest: Pólya Kiadó, 23–39.

Juhász Ildikó (1998). A "Kodály-módszer" problematikája a zeneetnológiában. In: Szűcs Alexandra (szerk.): *Hagyomány és modernizáció a kultúrában és a néprajzban*. A Budapesten 1994. augusztus 31. és szeptember 2. között megrendezett Fiatal Néprajzkutatók IV. Konferenciájának előadásai. Budapest..

Pávai István (2000). Sajátos szempontok az erdélyi hangszeres népi harmonia vizsgálatában. In Virágvolgyi Márta – Pávai István (szerk.): *Magyar népi tánczene*. Budapest: Planétás Kiadó, 161–185.

Stachó László (megjelenés alatt). A zenepercepció és a zenei megismerés kutatásának új perspektívái a mai magyar zenetudományban és pszichológiában. *Magyar Zene* (2002).

Virágvolgyi Márta – Pávai István (szerk., 2000). *Magyar népi tánczene*. Budapest: Planétás Kiadó.

²⁴ Lásd erről magyarul például É. Kiss Katalin (1998) írását: "A nyelvtudomány a [kognitív]nak tekinthető – S. L.] generatív nyelvészetet megelőzően egyértelműen társadalomtudománynak minősült. [...] A generatív nyelvészet előtt a nyelvtudomány tárgya a nyelv mint elvont társadalmi képződmény; például a hagyományos magyar nyelvészet tárgya a magyar nyelv mint a magyar nyelvű irodalmi alkotásokban vagy a magyar beszélők megnyilatkozásaiban hozzáférhető absztrakt létező. A generatív nyelvészet tárgya ezzel szemben az emberi egyén anyanyelvtudása. E tudás a generatív elmélet feltételezése szerint biológiai entitás: bizonyos agyi struktúrák meghatározott működése." (23., kiemelés tőlem.)

²⁵ Stachó (megjelenés alatt).

AZ ÉNEKHANGOK KEZELÉSE G. VERDI MŰVÉSZETÉBEN

Ez a rövid előadás megpróbálja bemutatni néhány kiragadott példa alapján, hogy Verdi hogyan bánt az egyes női és férfi hangfajokkal különböző alkotói korszakaiban. A szakirodalom egyértelműen három szakaszra tagolja a szerző munkásságát. Az elsőből, az ún. „gályarabság éveiből” a Nabuccot / Abigel, Fenena, Ismaele, Nabucco, Zakarias/, a másodikból az ún. érett alkotói korszakból a Trubadurt/ Leonora, Azucena, Manrico, Luna, Ferrando /, míg az ún. kései korszakból az Otellót / Desdemona, Otello, Jago / választottam.

Előzmények:

Az ún. „bel canto” korszakában az európai társadalmakban a feudális restauráció megerősödése jellemző. A Francia Forradalmat magában Franciaországban is császárság követte. Európa többi országában csak kb. 50 évvel később erősödtek „vetélytárssá” a forradalmi eszmék.

A kultúrában, a művészetekben a rokokót követő klasszicizmus uralkodott. A nyers valóságot nem tekintette szalonképesnek. Stilizált világgal óvta tekintélyét a realizmussal, az életszerű drámaisággal szemben. Az operaszerzők e stilizált világot teremtették alkotásról – alkotásra újjá. A vékony hangszerezéssel, a szöveg tartalmától gyakran független, mindig cantabilis, gyakran az éppen szerződötetett énekes egyedi adottságainak csillogtatására szánt betétáriákkal az „arisztokratikus” kultúrát és az énekes uralmat szolgálták. A hangfajokban is a végleteket, a könnyebben stilizálhatóakat foglalkoztatták inkább/ szoprán – alt, tenor – basszus/.

Verdi és kora:

Ebbe a korszakba robbant be G. Verdi, aki a társadalom szegény rétegéből, paraszti környezetből származott. Korán jelentkező gényűsége - társadalmi helyzete miatt - vagy későn, vagy egyáltalán nem volt alkalma hivatalos, akadémikus zeneoktatásban nevelődni / szerencsére? /. Mecenásának, későbbi apósának köszönheti, hogy önképzés mellett magánúton részesült zenei képzésben. A zeneoktatásról egyébként, egész életében különleges nézeteket vallott. Állják itt egy idevágó levélidézett tőle: „nem szabad kritikával a tehetséget megijeszteni, mert elveszti természetességét, eredetiségét”.

Magánélete tele van igazi emberi tragédiákkal /gyermekének és feleségének korai elvesztése /, korát megelőző, környezetét ingerlő cselekedetekkel, viselkedésmódokkal.

Személyes eszmélése egybeesik az itáliai függetlenségi mozgalmak, európai forradalmak megerősödésével.

Alkotó személyisége:

Érhető tehát, hogy ő nagy fogékonyságot mutatott a stilizált helyett, a valódi, reális élethelyzetekre, drámai sorstragédiákra, nyers, heroikus küzdelmekre, önfeláldozásra és mélyen átélt érzelmekre stb. Mindezek kifejezésénél nem korlátozta őt akadémikus ízlésnevelés, előítélet. Alkotó géniuszának egyetlen irányítója erős egyénisége volt. Egy újabb levélidézettel világítom meg alkotóegéniségét: „Az ihlet szükségszerűen az egyszerűségben nyilvánkozik meg.”

Hangfaj kezelése:

Nem csoda, hogy a stilizált hangfajok mellett rátalált a „valódibb” mezzora és a baritonra. A drámai élethelyzetek és érzelmek ábrázolásához a szoprántól drámaiságot, az alttól mezzo fekvést, a tenortól szintén drámaiságot, míg a basszustól baritont megközelítő feszes magasságokat kíván. Hangszereléssel az ábrázolás igényét, és nem az énekhangok kiemelését szolgálja. Áriái sosem „hazug” betétáriák. A hiteles érzelmeknek gyakran „áldozatul esnek” a cantilénás dallamívek. Légvétellel, szünetekkel szabdaltnak indulat-ábrázolássá válnak. Ezért nevezték Verdit fiatalon a „hangok Attilájának”.

Nála az ún. énekes uralomnak vége. Igazoljuk ezt két levélidézettel: „én nem ismerem el sem az énekeseknek, sem a karmestereknek az alkotás jogát...”, „...hogyan nem engedem magam egy művész elfogadására kényszeríteni!”

Verdi a fent említett újításokat nem csak elindította, de hosszú alkotó pályáján tovább is fejlesztette. Ily módon az olasz és az európai operafejlődés több irányát előlegezte: verizmus, végigkomponált zenedráma, a hangok beszédszerű, deklamáló alkalmazása stb. Ezzel kapcsolatos Verditől egy prófétikus levélidézet: „...a művésznak a jövőbe kell néznie, a kaoszban az új világot meglátnia!”

Kövessük nyomon e fejlődést most a hangfajok használatánál. Statisztikai módszert alkalmazok. Számolom:

- Az egyes hangmagasságok önálló előfordulási gyakoriságát a ritmikai hosszuktól függetlenül.

- Az énekes számára különösen nehéz hangugrásokat /tisztá kvintnél nagyobb / az összes – levegővétel nélküli – hanglépések százalékában.

- A nagy hangerejű megszólalásokat az összes énekelt hang százalékában.

Szopránok: / lásd 1. ábralap /

Míg a statisztikai eloszlás csúcsa Abigelnél a d_2 , addig Leonoranál és Desdemonánál határozottan lejjebb a c_2 . A kihasznált hangterjedelem viszont Leonoranál k_2 – vel följebb nyúlik mint Abigelnél. Desdemona áriájának különlegessége, hogy bár szűk a hangterjedelme, de kiugrik a mély es_1 hang gyakori használata, melyet az ima jelleg, és a halál előérzet indokol. A forte hangok és a hangugrások tekintetében határozott csökkenést látunk a későbbi

operákban szereplő áriáknál, mely a szopránok kíméletesebb használata felé mutat.

Mezzok: / lásd 2. ábralap /

Mind Fenena, mind Azucena statisztikai hangeloszlás csúcsa azonos, a1. Fenenának kisebb hangterjedelmű az áriája, de a középfekvés használata gyakoribb, mint Azucenánál, akinek viszont hangterjedelme jóval nagyobb. A forte hangok és a hangugrások százaléka is erőteljes növekedést mutat Azucenánál, jelezve a mezzo hangfaj térnyerését Verdi operáiban.

Tenorok: / lásd 3. ábralap /

Ismaele és Manrico statisztikai hangeloszlás csúcsa egybeesik, e_1 , míg Otellonál ez fél hanggal lejjebb van esz_1 -nél. A statisztikai csúcstól eltérő mélyfekvésű csúcs már Manriconál is jelentkezik c_1 -nél, de feltűnő Otellonál $aisz_k$ -nál, ugyanúgy mint szereplő-párjánál, Desdemonánál láttuk. A legnagyobb a hangterjedelme a korai opera, a Nabucco tenoristájáé, meglepően mély hangokkal, mint H! Manrico hangeloszlása már tömörebb, és Otellonál tovább tömörödik. A hangugrások és a forte hangok százaléka is határozott csökkenést mutat Ismaeltől Otelloig. Igazolva látom, hogy a tenor énekestől is egyre inkább a látványos hangfitogtatás helyett belső intenzitást vár el a szerző. Hadd idézzem újra Verdi egy másik prófétikus idevágó megjegyzését: „...ha úgy tudna előadni, ahogyan harminc év múlva lesz szokás...” várna egy énekestől!

Baritonok: / lásd 4. ábralap /

Verdinek talán kedvenc hangfaja volt a szakirodalom szerint e újonnan „fölfedezett” hangfekvés. Nabucconál láthatóan ismerkedik a szerző vele, és óvatosan használja. Nagyon egyenletes a statisztikus hangmagasság eloszlása, és viszonylag szűk a hangterjedelme. Hangeloszlás csúcsa c_1 -nél van. Luna grófnál legrészthűzottabb a hangterjedelem. Egyenlőtlen a hangmagasság eloszlás, és a csúcspont följebb tolódik d_1 -re. Jelentkezik egy mély-közép fekvési csúcs a f_k -nél. Jagonál mintha összegezte volna baritonnal kapcsolatos tapasztalatait Verdi. Hangterjedelme kicsit konszolidáltabb mint a Luna grófnál. Statisztikus hangmagasság eloszlása egyenletesebb mint Lunaé, „zihaltabb” mint Nabuccoé. A statisztikus súlypont visszasüllyed c_1 -re. A mély-közép fekvésű csúcs f_k -nél, még határozottabban jelentkezik mint Luna esetében, tovább erősítve az operán / Otello / belüli szereplőtársakkal való rokonságát. A forte hangok és hangugrások százaléka legmagasabb a Jago esetében, jelezve, hogy Verdi egyre több szenvedélyt és drámaiságot várt a baritontól!

Basszusok: / lásd 5. ábralap /

A két összehasonlított basszus szereplő esetén föltűnő, hogy a statisztikus hangmagasság eloszlási csúcs(ok) azonosak $fisz_k$ és h_k . Az érett kori Ferrando esetében a hangterjedelem jelentősen kisebb, és a hangmagasság eloszlás is

egyenletesebb. A forte hangok és a hangugrások százalékát összevetve is feltűnő Zakarias áriájának nehezebb volta.

Megfigyelhető tehát – nemcsak a kiragadott példákban - hogy eleinte ki-egyenlítettten alkalmazta Verdi a bariton és a basszus hangfajt, de később a hangsúly a bariton javára eltolódott.

Végezetül hallgassunk meg két levéldíszet magától Verditől, melyek alkotói szándékát jól tükrözik, és érthetővé teszik miért törekedett mindig a hangfajok – bár bölcs és szerves – de határozott kiaknázására!

„A közönség mindent eltűr a színházban, de az unalmat nem!”

„...a valóságot lemásolni lehet jó dolog, de feltalálni az igazat jobb, sokkal jobb.”

Felhasznált irodalom:

Eősze László – Giuseppe Verdi

Komár László – Verdi válogatott levelei

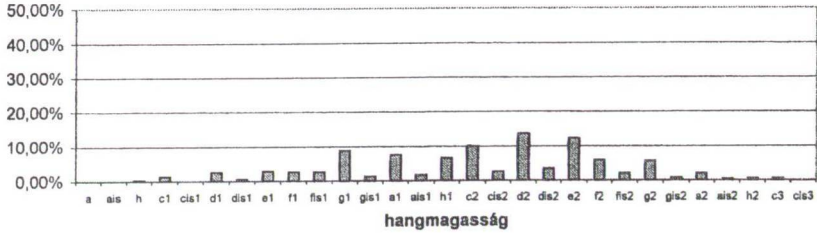
G. Marchesi – Giuseppe Verdi

Tarnóczy Tamás – Zenei akusztika

1. ábralap

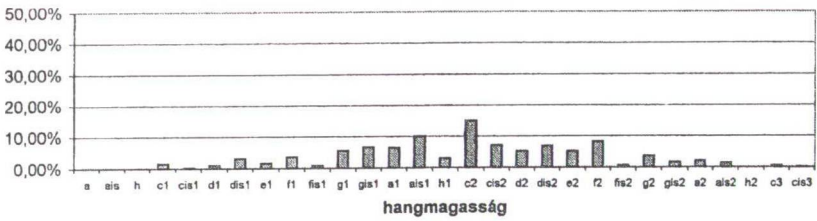
Abigel

forte: 14%
ugrás: 10%



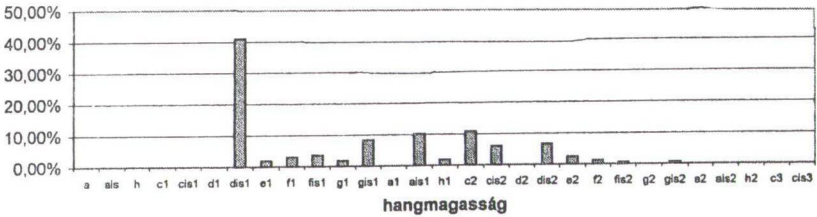
Leonora

forte: 1%
ugrás: 9,6%



Desdemona

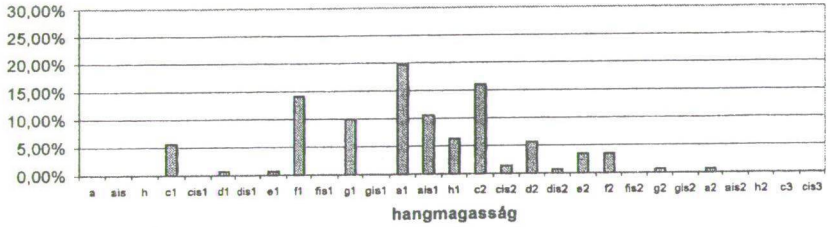
forte: 0%
ugrás: 1,5%



2. ábralap

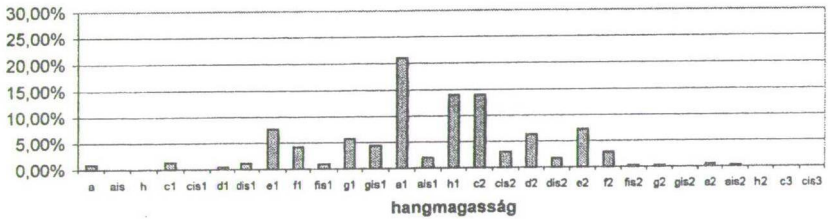
Fenena

forte: 0%
ugrás: 7%



Azucena

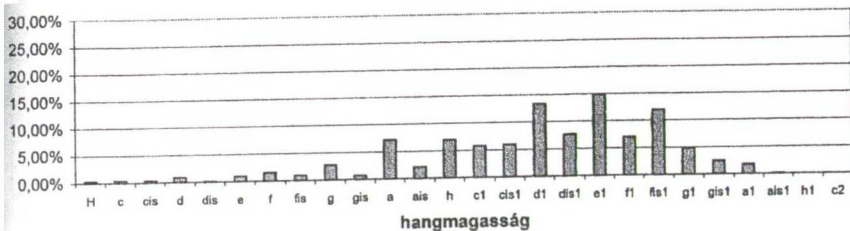
forte: 14%
ugrás: 8,7%



3. ábralap

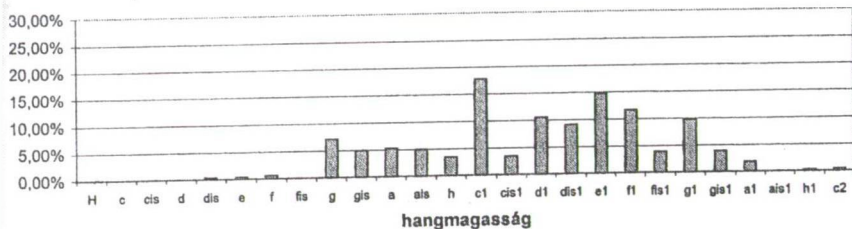
Ismaele

forte: 43%
ugrás: 7,3%



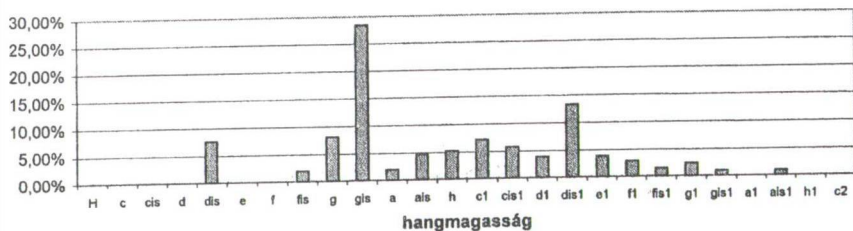
Manrico

forte: 27,9%
ugrás: 7,7%



Otello

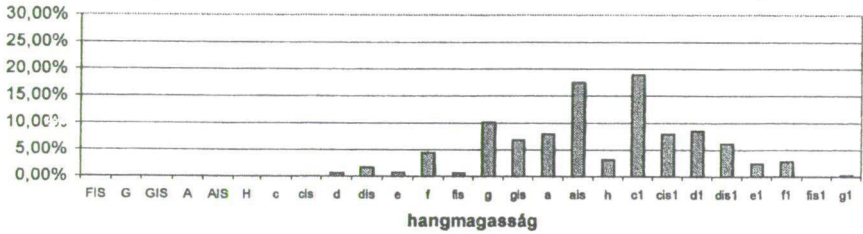
forte: 20,4%
ugrás: 1,2%



4. ábralap

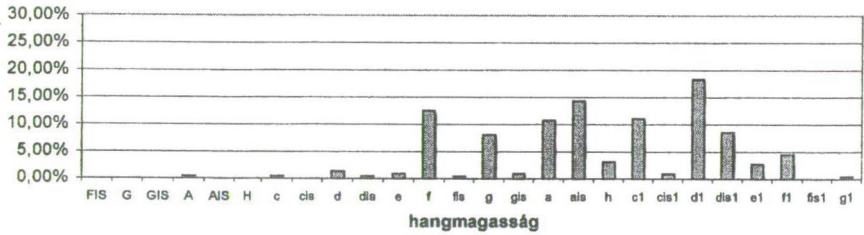
Nabucco

forte: 40%
ugrás: 3%



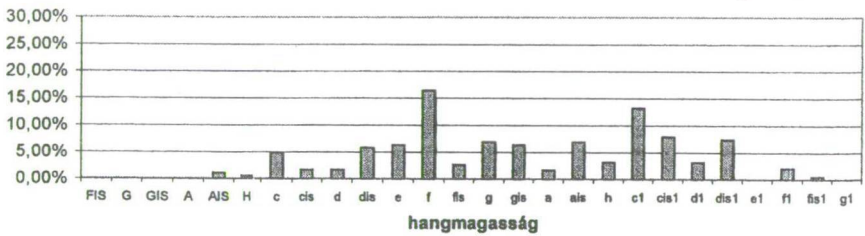
Luna

forte: 12%
ugrás: 2%



Jago

forte: 54%
ugrás: 4,1%

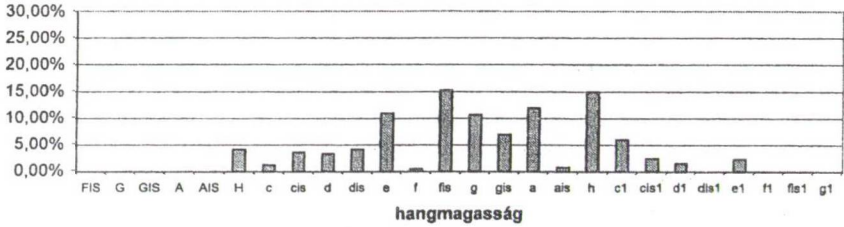


5. ábralap

Ferrando

forte: 40%

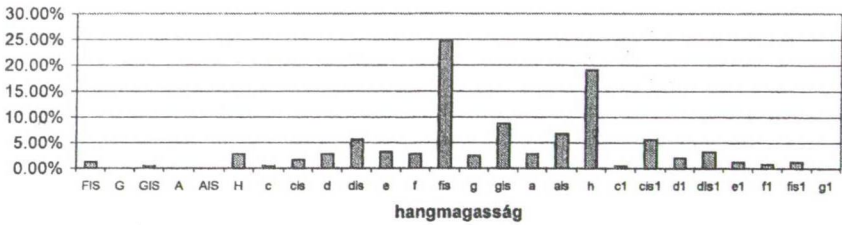
ugrás: 14%



Zakarias

forte: 8,5%

ugrás: 3,7%



VERDI, AZ OPERASZÍNPAD KIRÁLYA

Száz éve, 1901. január 27-én, egy tiszteletre méltó aggastyán vívta halál-tusáját a Hotel di Milano egyik lakosztályában. A Scalától néhány száz méterre lévő szállodát hallgatag tömeg, - a tragikus vég néma személyzete, - vette körül, s amikor a Nagy Öreg lelke az elisiumi mezőkre röppent, az egész gyászba dermedt Milanóra döbbent csend borult. Ám a halotti szertartáson, a feketébe öltöztetett Scala előtt, a krisztusi korú Arturo Toscanini egyetlen intésére megnyíltak az addig néma ajkak, s ezek torkából szárnyalt égbe a több mint félszáz évvel előbb komponált hazafias kórus: „Szállj gondolat arany szárnyon...” Lenyűgöző finálé. Méltó Verdihez, az operaszínpad királyához.

De vajon mi emelte Verdit századok számtalan trónkövetelője közül a királyi trónra? Mivel az opera mindenek előtt színpadi műfaj – és nem kosztümös koncert, mint azt korábban szerették hinni, - ezért a kérdést tanácsos a színház felől megközelíteni.

Műfaji meghatározása szerint az opera „a színpadi mű és a zene összekapcsolása. A zene a maga sajátos eszközeit adja hozzá a színpadi monológ és dialóg szövegéhez, valamint a drámai cselekményt ábrázolja.” E dogmatikus megfogalmazásnál érzékletesebben beszél az operáról Götz Friedrich, a neves rendező: „Az opera az emberi tapasztalatkeresés háromszáz, sőt négyszáz év alatt fölhalmozódott kincsét jelenti, eszközt a zene és a színpad összekapcsolására.”

A „felhalmozott tapasztalatok” kamatoztatására kiválóan alkalmas a XIX. Századnak a harmincas évektől 1861-ig terjedő időszaka, a nagy európai szabadsághozsárgalmak, s ezeken belül a risorgimento, az olasz önállóságért folytatott harc kora. Verdi legtermékenyebb alkotóperiódusa éppen erre a három évtizedre esik.

Shakespeare trónról letaszított királya, II. Richárd, csodás zenei hasonlaltal fogalmazza meg bukása okát:

„Országom s korom összhangzatában

A tört ütemre nem figyelt fülem...”

Verdi nem követi el ezt a hibát. Érzi, érti és megszenvedi a szabadságvágy kényszerűen megtörtetett ütemét és ha az életben nem is teheti, zenéjében kiigazítja, szárnyaló harmóniává oldja a kor kakofóniáját. Kompozícióiban nem a nagy elődök muzsikáját utánozza, hanem az akkori jelen zenéjét használja fel arra, hogy kifejezze saját korának, saját népének érzéseit. Politikus alkat a derék hazafi. Vallja, hogy a szellem az érzelem s a nemzet szabadságánál szentebb dolog nem létezik. Ezért gondolkodás nélkül a jó oldal-

ra, a történelem minden pillanatára érvényes, alapvető emberi szabadságjogok ügye mellé áll.

Az erőteljes drámai kifejezőerővel megáldott zeneszerzőnek a sors kitűnő színpadi érzéket is adott. Ösztöne megszűgta, hogy a győztes vagy elbukott forradalmak történeténél, a nemzeteket öntudatra ébresztő szabadságharcoknál s az ember önfelszabadításánál nincs drámaibb színpadra kívánczობb téma. Librettóit – páratlan zenedramaturgiai érzékkel – e felismerés jegyében választotta ki.

De milyen is a jó operaszövegkönyv?

Mozart pályája elején úgy vélte, olyan, amelyben a kötészet... a zene engedelmes leánya.” Merőben más volt erről Gluck véleménye. Szerinte a jó librettó „a zenét valódi rendeltetéséhez, vagyis a költészet szolgálatához” segíti. Az igazságot azonban Mozart egy röviddel halála előtt kelt levelében mondta ki, amikor rámutatott a kérdés komplex voltára. Akkor születik tehetőséges színpadi mű, írta, „ha egy jó komponista, aki érti a színházat és maga is képes valamire, meg egy okos költő, mint valódi Phönix összekertülnek.”

Ha tehát létre jön a Mozart óhajtott alkotó együttműködés, a költői műhöz egy roppant erőszakos, ám tagadhatatlanul illúzió és hangulatkeltő hatáselem csatlakozik: a zene. Ám a zenére nem csupán emocionálisan van szükség, hanem elsősorban azért, hogy egy történet elmesélésekor új dimenziót nyissunk meg. Ellenkező esetben csupán irodalmi operát kapunk, amelyet zenével illusztrálnak, holott a zenének mindig specifikus mondanivalót kell képviselnie, egy irodalmi anyaghoz kapcsolódva, vagy egy irodalmi anyag ellenében.

A zenében ugyanis olyan erők is szunnyadnak, amelyeket csak a színpad tud életre kelteni, a zenében olyan drámai lehetőségek lappanganak, amelyek nincsenek meg a szóban, s amelyek ennél fogva írott párbeszédben ki sem fejezhetők. Az emberi beszéd az emberi cselekvéseket, tehát a drámát csak egymásutánban tudja érzékeltetni. A zene két, három, négy sőt számtalan emberi lelket tud egyszerre megszólaltatni, tehát a drámai küzdelmet egyidejűleg képes ábrázolni. Verdi zenéje tehát nem csupán gyönyörködtetett, hanem új dimenziót nyitott, drámát hordozott és situációt festett.

A fentiek alkalmazásával Verdi kora társadalmi és politikai viszonyainak késztetésére muzsikájában az igazság elvét emelte érvényre az operaszínpadokon korábban uralkodó szépség elvével szemben s ezzel valódi színházi művájá tette az operát.

Ez a minőségi változás volt az első lépés a színpad királya cím felé.

Mindezeket a zenedramaturgiai felismeréseket, - igaz korlátozott mértékben, - a komponisták már Verdi előtt is alkalmazták, gondoljunk csak Mozarthra, Rossinire vagy Donizettire. Mi az hát, ami e kitűnőségek sorából mégis kiemelte őt? A témaválasztás.

Első, nagysikerű operája, az 1842-ben bemutatott Nabucco egy leigázott nép szabadságvágyának adott hangot. S az ezt követők, A lombardok, az Ernani, a Jeanne d' Arc, A legnanoi csata, A szicíliai vecsernye, az Álarcosbál, vagy az 1867-ben bemutatott Don Carlos is – hogy csak a legismertebbeket említsük, – mind-mind az elnyomás elleni közös küzdelemre serkentettek. Az ugyanebben az időszakban keletkezett Macbeth, Luisa Miller, Rigoletto, A trubadúr, Traviata, Simon Boccanegra vagy a Végzet hatalma pedig az egyén cselekvési szabadságának, az egyes ember öntudatra ébredésének zenedrámája.

Verdi minden művében kora legfontosabb problémáiról szolt s a zene szárnyán felröppentve azt, messze hangzóan beszélt olyan politikai, társadalmi és etikai kérdésekről, amilyenekről mások csak suttogni mertek. Így vált nemzete, százada, egész Európa lelkiismeretévé, a szabadság szószólójává.

Témaválasztása természetszerűleg meghatározta színre lépő szereplőit is. Míg az operairodalom korábbi korszakaiban jobbra istenek, félistenek, mondahősök, esetleg a commedia dell arte késői unokái a zeneművek főhősei, addig Verdi színpadát zsarnok uralkodók, léha kényurak, forradalmár lelkületű történelmi hősök, megalázott és meggyalázott nők, büszkeségükben és emberségükben sértett alattvalók, tisztalelkű heroinák és mindenek előtt a nép fiai népesítik be. Ám a lovagkor ruhái XIX. Századi emberek érzelmeit, álmait rejtik s a biblikus öltözetek alatt a lengyel, a magyar és az olasz népindulata parázslik. Az operák színterén a pajkos játékok s az andalító mesék helyét a Verdivel berobbanó – egyenlőre még jelmezbe bújtatott – mindennapi valóság tölti be. S míg előtte az operák jobbra csupán történeteket meséltek, ő zenéjét az erkölcsi megtisztulás szolgálatába állította.

A világ jelenségeinek érzékeny észlelése, a csalhatatlan etikai ítélőképesség, a szókimondó bátorság s mindezek zseniális zenei megjelenítése volt a második lépés Verdi trónhoz vezető útján.

Ám a legnehezebb még hátra volt. Témáihoz meg kellett találni a megfelelő emelkedettséggel, költőiséggel és drámaisággal rendelkező színpadi műveket. S a mester, aki saját dramaturgia volt, remek „társ szerzőkhöz” fordult, Scribhez, Victor Hugohoz, Schillerhez és Shakespearehez, a prózai színpad jejelemeihez. Librettistáinak – többek között Boitónak, Solerának és Piavének – az ő műveiket kellett Verdi szigorú intenciói szerint a zeneszerző tolla alá dolgozni. Néhány kivétellel, minden ma is rendszeresen műsoron lévő operájának ezek az író óriások a szerzőtársai. Tőlük kölcsönözte zeneművei meséjét, konfliktusát, szereplőit. Kölcsönözte, hogy azután zenéjével új dimenziót kapjanak a történetek, zenedramaturgiája kívánalma szerint értékelődjenek át a konfliktusok s egyidőben legyenek érzékelhetőek színpadi alakjainak felfedett és leleplezett jellemvonásai. S a zene, a költészet és a

dráma e fenséges összefonódása az érzések olyan mélységét közvetítette, mint amilyent talán egyetlen más művészet sem.

A politikai és társadalmi mozgásokra roppant érzékenyen reagáló Verdit csalhatatlan ösztönű darabválasztásai kiváló dramaturgiai érzeke és áradó, drámai erejű, jellem és szituációfestő zenéje, az operairodalom olyan magaslatára emelte, ahová előtte addig még egyetlen zeneszerző sem jutott. Méltán tekintették őt az operaszínpad királyának.

A koronázáshoz azonban még hiányzott valami. Műveiben szólt már hatalom és ember egymáshoz való viszonyáról. De nem szólt még arról, hogy az ember hogyan viszonyul önmagához. Élete végén, utolsó három művében, az Aidában, az Othelloban és a Falstaffban új, az eddigieknél is merészebb útra indult hát. Bejárta az emberi lélek rejtett zugait. Pszichológiai elmélyüléssel, bölcsen, megértően, együtt érzően. S e művek lettek zeneszerzői munkájának csúcspontjai. Bennük teljesedett ki operaeszménye: a motivikus szerkesztés, a dallam, ritmus és harmónia szerves hármas egysége, mely az önálló zenekari hangzással együtt megteremti a drámai légkört, az ének és hangszerszólamok pedig a gesztusokat, a játékot és a mozgást pontosítják. Míg Verdi korábbi operái az embert körülvevő világot mutatták meg, addig ezek a művek tükröt tartanak elénk, melyben arcunk és lelkünk szép és rit vonásai egyként feltárnak. Ám mielőtt még megrettennénk önnön ábrázunk torz tükörképétől, felzeng mély bölcsességű utolsó, fanyar üzenete: lépünk túl a mai kocsmán s megbocsátó szívvel „kacagjuk egymást”. Mert az élet csak játék, - igaz, halált virágzó játék!

E három, utolsó opera tette fel Verdi életművére a koronát, egyúttal káprázatos örökséget hagyva reánk, az operaszínpad királyának fejedelmi ajándékait.

HUGO ÉS VERDI – GIUSEPPE VERDI ZENEDRAMATURGIÁJA

„Ami a zsenit a tehetségtől megkülönbözteti, az a tömörítés, amely ugyan rokon a rövidséggel, de nem azonos vele”

(Alfred Einstein: A zenei nagyság)

A zenei romantika mintegy tizenöt-húsz évvel bontakozott ki az irodalmi romantika után, s a romantika irodalma és zeneirodalma között rendkívül szoros és érdekes kapcsolatrendszer figyelhető meg. A romantikus zenedráma elválaszthatatlan kora drámairodalmától, de úgy tűnik, hatásában, utóéletének tartósságában felülmúlja azt.

E jelenség okait kutatva, magyarázatát keresve vizsgálódásunkat, a romantikus dráma és zenedráma kapcsolatát illetően, Victor Hugo és Giuseppe Verdi munkásságára szűkítjük, kiragadva a két szerző színpadi oeuvre-jéből az általunk legjellegzetesebbnek vélt kapcsolódási pontokat, elsősorban Hugo: *A király mulat* (*Le roi s'amuse*) c. drámája, illetve Verdi: *Rigoletto* c. operájának elemző párhuzamba állításával.

Párizs, 1832 november 22. Victor Hugo: *A király mulat* című ötfelvonásos drámájának bemutatója a Comédie Française-ben. A verses dráma előadása botrányba, legtragikusabb jelenete nevetésbe fulladt. A cenzúra erkölcsi okokra hivatkozva már másnap betiltotta, levetette a műsorról a darabot.

1851 március 11.-én a velencei La Fenice színház Giuseppe Verdi Victor Hugo: *A király mulat* című drámája alapján komponált operáját mutatta be. A *Rigoletto* elsőprő sikert aratott, 22 estén játszották megszakítás nélkül, s a közönség lelkesedése estéről estére fokozódott.

Hugo számára nagy csapást jelentett *A király mulat* premierjének balsikere, az azt követő hosszadalmas per, sajtótámadás. Műve értékéről meg volt győződve s amint tehette, könyvformában tárta a közönség elé drámáját, amelynek terjedelmes előszavában ismertette az ellene irányuló támadás ideológiáját és célját s védelmezte, elemezte drámáját.¹

A fiatal Hugo színpadi sikerekről álmodozott, s egyik első drámájának, a Cromwellnek előszavával megalkotta a romantikus dráma- és színházművé-

¹ *A király mulat* című dráma előszavát a továbbiakban Victor Hugo: *Théâtre complet* I. Paris 1963-as Gallimard kiadás alapján, saját fordításomban idézem.

szet egyik legjelentősebb teóriáját, ars poeticáját, s darabok sorával igyekezett bebizonyítani annak életképességét.

Verdi sohasem írt esztétikai értekezéseket, a zeneművészetről alkotott elképzeléseit nem formálta terjedelmes művészetfilozófiai tanulmányokká (mint tették oly sokan, köztük híres kortársa, Wagner) nézeteit legfeljebb leveleiben, konkrét ügyek, egy-egy opera komponálása kapcsán fejtette ki. Zsenije, alkotóereje sohasem teóriákat, hanem zenés színpadi műveket teremtett, amelyek az operaházak máig leggyakrabban játszott darabjai a világ minden táján.

A Rigoletto 1851-es közönségsikerét számos hasonlóan zajos színházi ünnepség előzte már meg a harmincnyolc éves mester zeneszerzői pályafutása során. Az első igazán nagy, elsőprő sikere óta (Nabucco, Milano, Scala 1842) több mint egy tucat operát komponált, mutatott be Itálián kívül Párizsban, Londonban. A fiatal operakomponista útja keresztezte az irodalmi romantika főútvonalát, librettóinak jelentősebb részéhez a legnagyobb költők, írók műveiből merített.

A két *Foscari* (1844, Róma) és *A kalóz* (Trieszt 1848) című operák szövegkönyveihez **Byron** költeményei (*The two Foscari*, 1821 és a *The Corsair*, 1814) szolgáltak forrásul. A *Giovanna D'Arco* (Milano, Scala, 1845) *A haramiák* (London, 1847) és a *Louisa Miller* (Nápoly, 1849) megzenésítéséhez Verdi **Schiller** *Die Jungfrau von Orleans* (1801), *Die Räuber* (1781), és a *Kabale und Liebe* (1874) című drámáihoz nyúlt. A romantikus dráma fő ihletője, **Shakespeare** végig kísérte Verdi egész életét (*Macbeth*, Firenze 1847; *Lear-tervek*; *Otello*, Milano, 1887; *Falstaff*, Milánó 1893). **Hugo** drámái közül az *Hernani*-t (1830) már 1844-ben megzenésítette (szövegkönyv: Piave).²

A király mulat című Hugo dráma nyomán szerzett *Rigolettót* Verdi középső korszaka, az úgynevezett második „maniera” nyitó darabjának tekinti a zenetörténet. Az utóbbi évtizedek kutatásai vitathatatlanul bebizonyították, hogy a Verdi életmű egésze egy és oszthatatlan, mert a Verdi-oeuvre egységét az első operától az utolsóig Verdi sajátos zenedramaturgiája teszi nyilvánvalóvá. A korszakolás inkább Verdi témaválasztásának változására, művészi eszközeinek megújulására utal. A Rigoletto tehát egy művészi megújulást jelző korszak első műveként jelentős előrelépést jelentett Verdi pályáján. A témaválasztás sem a véletlen műve, hiszen a forrás a francia romantikus dráma is forradalmian új vívmány a húszas években.

Az erős klasszicista hagyományokkal rendelkező Franciaországban különösen heves, felfokozott módon jelentkezett a megújulás vágya. Hugo nemzedékének felfokozott életigénye, individualizmusa, a maga új lelki tartalmának adekvát kifejezést keresve akarta újjáteremteni a hagyományos műfajo-

² A Verdi-operák adatainál Gustavo Marchesi *Giuseppe Verdi c. művét* (magyar változat Eösz László, Bp. Zeneműkiadó 1983) vettük alapul.

kat, elsősorban a drámát, hiszen itt voltak a legerősebbek a hagyományok. A francia romantikusok, akik a neoklasszicizmus még uralkodó merev szabályrendszere az arisztotelészi Poétikán nyugvó akadémizmus ellen lázadtak, elvi elutasításait is erősen szubjektivizált „lirizált” formában fogalmazták meg, amely az újító szándékkal egyidőben szükségszerűen számos paradoxont is tartalmazott. Hugo a Cromwell előszavában, híressé vált ars poeticájában is hitet tesz a művészi szabadság, az alkotói szuverenitás, az eredetiség mellett, s jóllehet világosan kifejti újító eszméinek minden részletét, a szándék és a formába öntött kinyilatkoztatás között számos ellentmondás is feszül.

Figyeljük meg a legszembetűnőbbet, az eredetiség kérdését! Hugo ezt 1827-ben, a Cromwell előszavában így manifestálta:

„Vágjuk fejszéinket a teóriákba, poétikákba és szisztémákba. Verjük le az ócska vakolatot, mely a művészet homlokzatát takarja. Nincs szabály és nincs mintakép; (...)”³

Shakespeare mint példa szinte minden francia romantikusnál megtalálható. Hivatkozhatunk Guizot (1821), Stendhal (1823), Vigny esszéire, tanulmányaira, leveleire. Hugo színpadi kísérleteire William Shakespeare-ről szóló tanulmánya tesz pontot (1864).

Nem volt ez másképp az olasz romantikában sem, ahol a zenés színpadi költészet erőteljesebb virágokat növesztett mint az irodalom. A híres Shakespeare-témák már feltűnnek Rossini (Otello) és Bellini (Romeo és Júlia) zenés színpadán. Verdi pedig egész életében bálványozza, alkotói mintaképének tekinti Shakespeare-t, s mindig a „papához” tér vissza, ha ihletre, megerősítésre, művészi önigazolásra van szüksége.

A francia dráma megújításával egyidőben a romantikusok az adekvát színházi kifejezési formát is keresték. Inspiráló erővel hatott rájuk az angol társulatok 1821-es és 1827-es párizsi vendég szereplése. Sikerük méginkább fokozta a Shakespeare-színház és -színjátszás iránti érdeklődést.⁴

A francia romantikusoknak imponált az a mód, ahogy a *shakespeare-i népszínház* a tömegek elé tárja az angol történelem legizgalmasabb lapjait. A külföldi példák inspiráló hatására a francia történelem felé fordul az ifjú francia romantikusok figyelme.

Ugyanez a jelenség figyelhető meg Itáliában, az operaköltészet egyre nagyobb szerepet játszik a nemzeti egység megteremtésében, a nemzeti történelem nagy témái egyre gyakrabban kerülnek operaszínpadra.

Jean-Jacques Roubine szerint Shakespeare-nek az angol történelem hivatott ábrázolójának is köszönhető, hogy a „(...) forradalom és a Napóleoni háborúk utáni kiábrándultság méginkább eltávolítja az új nemzedéket a ne-

³ Előszó a Cromwell című drámához (fordította Lontay László) In: Victor Hugo válogatott drámái, Európa Könyvkiadó Bp. 1962. p. 656.

⁴ Conf. Anne Ubersfeld: Le drame romantique. Paris, Belin 1993. p. 97.

oklásszicizmustól, amelynek szépsége hidegnek és hamisnak tűnik.” Stendhal így vall erről 1815-ben:

„Moszkva óta az Iphigeneia Auliszbán kevésbé szép tragédiának tűnik. Úgy vélem, Akhilleusza rászedhető és egy kicsit gyenge. Sokkal inkább részrehajlónak érzem magam az ellenkező irányban, meghajlok Shakespeare Machbetje előtt.”⁵

A fiatal romantikusok, közöttük Hugo és Alexandre Dumas, Shakespeare királydrámáihoz hasonlóan színpadra álmodják a jelentős francia királyok történelmi világát. (III. Henrik, VII. Károly, I. Ferenc).

A francia történelmi téma színpadi favorizálásának több motivációját is felfedezhetjük. A történelmi téma lehetővé teszi, hogy a francia közönség felfedezze saját nemzeti identitását s a saját múlt átélése elvezesse saját történelmi jelenének megértéséhez. A történelmi jelen megértése annak kritikáját, s a közönség összekovácsolódását eredményezheti. Hugo az antikvitás témáihoz viszonyítva „modernnek” érezhette saját drámáinak témaválasztását, hiszen a *Le Roi s’amuse* cselekménye a XVI., a *Marion Delorme* pedig a XVII. században játszódik, s úgy érezte, jogosan reménykedhet a tömegek érdeklődésének felébredésében. A *Marion Delorme*-hoz írt előszóban bizakodva írta le ezeket a sorokat: „A színház most képes a sokaságot megrázni, s lelke mélyéig megrendíteni.”

A *király mulat* című tragédiát Hugo kísérleti darabnak szánta, célja az egységes közönség megteremtése volt. Érdekes történelmi korban játszódó, merészen újszerű előadást tervezett.

1832-ben Victor Hugo már világosan látta, hogy Franciaországban kétféle közönség van. A júliusi Monarchia kezdetén a színházbajáró közönség várakozását, figyelmét, érdeklődését tekintve differenciálódott, izlését szélsőséges polarizálódás jellemezte: egyrészt a Comédie Française-től emelkedett stílust, hangvételt, magasrendű hősokeket óhajtott, másrészt a boulevard-színházaktól izgalmas, cselekményes, könnyekkel, mennydörgésekkel fűszerezett látványosságot várt. Hugo minden törekvése arra irányult, hogy egyesítse ezt a kétfajta, társadalmi tagozódásuk szerint is elkülönült közönséget, hiszen liberális elveket vallott, tagadta az osztálykülönbségeket. Egy századdal megelőzve Jean Vilart, egyféle „théâtre national populaire”-t szeretett volna létrehozni.⁶ Hugo, a bátor újtó, nem riadt vissza attól sem, hogy ha kell provokálja ezt a kettészakadt, elkülönült közönséget, ha másképp nem megy, hát megrögzött, merev színházbajáró szokásaikra mér csapást. Egy nagyon is átgondolt cseltől remélte, hogy aláaknázhatja a megmerevedett tradíciókat, megfordíthatja a beidegződött színházi szokásrendet. Taktikájának kettős célpontja a Comédie Française és a Porte-Saint-Martin Színház volt s az

⁵ Idézi: Jean-Jacques Roubine: *Introduction aux grandes théories du Théâtre* Paris, Dunod, 1996. p. 80.

⁶ Conf. Anne Ubersfeld: *Le drame romantique*, Paris, Belin, 1993. p. 119.

előbbi elit s az utóbbi populárisabb közönségének útját ily módon akarta eltéríteni, fzlését megrendulázn.

A népszerű, szórakoztató műsoráról nevezetes Porte-Saint-Martin Színházba, a látványos melodramák és tündérvjátékok közönsége számára egy klasszikusan következetes sorstragédiát tervezett, a *Lucrezia Borgia*t, de a szokástól eltérően vers helyett prózában írta.

A Comédie Française elit közönségét ezzel szemben egy „tragédie grotesque”-kel szándékozott célba venni, amely – mint már műfaji megjelölése is sejteti, elveti a klasszicista szabályokat, a színpadi konvenciókat. A híres Théâtre-Français elegáns közönsége a tragédia hőseként egy szörnnyetget, egy közönséges, púpos udvari bolondot lát majd a színpadon.

A Porte-Saint-Martin számára írt *Lucrezia Borgia*ban a prózai forma ellenére Hugo ragaszkodott a nyelvi megformálás igényességéhez, a kevés szereplőhöz, a klasszikus tragédiához illő emelkedettségéhez. De jól ismerve a bulvárszínház közönségének fzlését, Hugo engedményeket tett: ragyogó díszletek jelzik a helyszínt, zenei kíséret (erre külön zeneszerzöt is szerződtettek) festi alá a hangulatot.⁷ A bulvárszínház közönsége jóízűen fogyasztotta el az édes ostyába csomagolt gyögyipirulát, a prózában írt Lucrèce Borgia sikert aratott.

A Comédie Française-ben, amelyet a romantikus nemzedék legfontosabb stratégiai pontnak tartott, azonban nem sikerült kivívni a diadalt, Hugo vizsztatérése az „Hernani csatájának” színhelyére kudarcba fulladt.

A Comédie Française vezetősége által augusztus 16-án elfogadott és 1832 november 22-én műsorra tűzött *A király mulat* című ötfelvonásos tragédiába Hugo belesűrítette minden eddigi tapasztalatát, újítási törekvései elvi szintézisének tekintette. A darab műfaja „groteszk tragédia”, azaz *tragédie grotesque*, amely két ellentétes világban játszódik: I. Ferenc királyi udvarában és „alacsony társadalmi közegben”, az udvari bolond majd a bérnyilkos környezetében. A tragédia kibontakozását Hugo groteszk hatásokkal töri meg, amely a nyelvi megformálásban és a dramaturgiai építkezésben egyaránt megnyilvánulnak.

A témaválasztást illetően legújabb francia kutatások, Hugo közvetlen forrásait francia gyökerekhez vezetik vissza (Rabelais, Scarron, Brantôme), bár az angol (Shakespeare) és német (Lessing: Emilia Galotti) irodalmi modellek ismeretét, inspiráló hatását is nyilvánvalónak tartják.⁸

Brantôme szerint XII. Lajosnak és I. Ferencnek egyaránt volt Triboulet nevű bolondja, sőt, halálának dátumát (1536) is megelhetjük nála.⁹

⁷ Le théâtre en France (II. kötet, Jacqueline de Jomaron szerkesztésében, Paris, A. Colin, 1989. p. 73.

⁸ Opus cit. numero 4, num. 5 és Anne Ubersfeld: Le Roi et le Bouffon, Paris, Corti, 1973.

⁹ Ubersfeld fent említett művében Brantôme Vie des hommes illustres... c. művére is hivatkozik, p. 95.

Az udvari bolond Triboulet történelmi hitelességét igazolandó forráskutatásnál számunkra sokkal izgalmasabb az a tény, hogy a királyi bolond alakja megmozgatja a romantikusok képzeletét.

Paul Lacroix tanulmányt írt A francia királyok bolondjairól, majd Első Ferenc király két bolondja címen regényt adott ki.¹⁰

Victor Hugo 1827-es Cromwell-előszavában az udvari bolond figurája a „groteszk teóriájának” illusztrációjaként bukkant fel. Hugo a groteszket tartja „(...) a dráma legnagyobb szépségének”, mivel az igazi teljes költészet az ellentétek harmóniájában van” (...))

A groteszk mindenhova behatol (...), arra is képes néha, mint *Lear király* és a *bolond* jelenetében, hogy rikító hangját minden hamis zöngé nélkül összevegyítse a lélek legfenségebb, leggyászosabb, legálmodóbb harmóniáival!”

Más oldalon ez olvasható: „A modern ember gondolatvilágában óriási szerepe van a grotesznek. Mindenütt jelen van benne: a *groteszk teremti* egyrészt a *torz*at és az *iszonyút*, másrészt a *komikumot* és a *bohózatot*” (...) „Polüphemosz – szörnyűséges groteszk; Szillénosz – tréfás groteszk”¹¹

A bohóc szomorú és vidám egyszerre – Triboulet szörnyűséges és szájalomraméltó, de a komikum vonásait is magában hordozza.

Az iszonyú és a komikus, a szörnyűséges és a tréfás beleilleszthető-e a tragédia világszerűségébe, amelyet az alakok *elementáris szenvedélye* konstituál? „A tragédiák alapvetően megszűrnek a valóságot és csak a saját világszerűségük szempontjából lényeges megnyilvánulásokat prezentálják (Bécsy Tamás). A komikus a hétköznapihoz kötődik s a „tragédiák világszerűsége nem hasonlít a mindennapi élethez.”¹²

Hugo, A király mulat előszavában imponáló logikával és tömörséggel így vázolta fel a groteszk tragédia témáját, dramaturgiai mechanizmusát:

Triboulet, I. Ferenc francia király bolondja, a mindenki által gyűlölt gonosz szörnyeteg, egyetlen lényt szeret szenvedélyesen, a leányát, bűneiért egyetlen tiszta érzésében, apai szeretetében bűnhődik.

Hugo logikája szerint az udvar gyűlöli Triboulet-et, Triboulet gyűlöl mindenkit... Mi motiválja Triboulet gyűlöletét környezete iránt? Háromszoros nyomorúság tette őt gonosszá: „Triboulet nyomorék, Triboulet beteg, Triboulet udvari bolond.”¹³

¹⁰ Paul Lacroix, Les deux Fous, histoire du temps François I^{er}, 1524 c. regényt Ubersfeld szerint Hugo is ismerte, több motívumot átvett belőle, a két bolond figurája: a jó és a gonosz bohóc Hugonál kettős arculatú szereplő lesz – Triboulet.

¹¹ Előszó a Cromwell című drámához (fordította Lontay László) In: Victor Hugo válogatott drámái, Európa Könyvkiadó Bp. 1962. – az idézetek sorrendben a következő lapokon találhatóak: p. 647., p. 649., p. 639.

¹² Bécsy Tamás: A cselekvés lehetősége. Magvető, Bp. 1987. p. 31.

¹³ Le roi s'amuse, Préface de Hugo. Lásd 1. számú jegyzet, a továbbiakban az idézett részeket ez alapján a kiadás alapján fordítottam.

A királyt azért gyűlöli, mert az ifjú, szép egészséges embert neki, a beteg és torz udvari bolondnak kell szórakoztatnia. A bohóc Hugo értelmezésében a király lezüllesztője, megrontója. Ő az, aki „a zsarnokság, a tudatlanság és a bűn felé” taszítja I. Ferencet, így tehát vétkes a király léha, élvező életmódjának kialakításában, az udvar romlott légköréből következően a főnemeselek asszonyai és lányai elcsábításában.

Az udvari nemesség gyűlölete és bosszúja ennek a rendkívüli hatalommal bíró, a királyt bábként mozgó ellenszenves pojcának szól. Az alapszituációból Hugo a következő módon bontja ki a drámai konfliktust:

A mindennapi dárídók egyikén „(...) épp abban a pillanatban, amikor Triboulet de Cossé úr hitvesének elrablására biztatja a királyt, de Saint Vallier úr hívatlanul behatol a terembe és nyíltan a király szemére hányja leánya, Diane de Poitiers meggyalázását.”

Triboulet kettős énjéből fakadóan – az udvarban csak a „gonosz bohóc” identitása létezik, s a saját apai, emberi identitását itt kitöröli lényéből – a pillanatnyi tréfa kedvéért ezt a szenvedő apát kigúnyolja, mélyen megsérti fájdalmában. A tehetetlen Saint Vallier úr átka nem csupán a csábítót, de annak nyomorult szolgáját, a bohócot is sújtja. Idézem Hugót: „A dráma igazi témája Saint-Vallier úr *átka* (...) Kire háramlik ez az átok? Triboulet-re a király bolondjára? Nem. Triboulet-re az emberre, az apára ...”. A bohócnak nincsen senkije leányán kívül, akit egy néptelen városnegyedben, magányosan álló házában rejt el. „Minél inkább részesévé válik a bohóc a bűn, a romlottság elterjedésének, annál inkább izolálja, négy fal között tartja leányát, akit ártatlannak, vallásosnak és szemérmesnek nevel.”

Triboulet, a sötét arculatú, aki nagyon is ismeri a bűnnel, az erkölcsi botlással járó lelki gyötrelmeket, apaként attól retteg legjobban, nehogy ártatlan, tiszta gyermeke, Blanka is elbukjon. Ám az hugói dramaturgia mechanizmusában (ebben a drámában már nem a *végzet*) a *Gondviselés* (Providence) ugyanolyan módon sújt majd le Triboulet-ra, mint Saint-Vallier-ra. A király, Diane csábítója, akit a bohóc biztatott annyi más gyalázatos kalandra is, most majd Blankát csábítja el álruhában. Triboulet orgyilkost fogadva csapdát állít a királynak, hogy megbosszulja gyermekét, de tulajdon leánya válik áldozattá.

A közerkölcs megsértésének vádjával betiltott tragédia mozgatórugója az Hugo-féle dramaturgia szerint éppenséggel az erkölcs. Hugo az 1832-es előszóban így summázza a darab erkölcsi eszméjét: „(...) más művekben a *végzet* munkál a mélyen. E mű alapjaiban az 'Isteni igazságszolgáltatás' (...)” „Tribouletnak két neveltje, két tanítványa van, a király és a leánya; a király, akit ő ösztönzött a *bűnre* s a leánya, akit *erényben* neveltet. Egyik elveszejt a másikat. Triboulet M^{me} de Cossét akarja elraboltatni és saját lányát rabolja el. A királyt akarja meggyilkoltatni, hogy bosszút álljon leányáért és saját leá-

nyát gyilkoltatja le. A bűnhődés nem áll meg félúton: Diane apjának átka: Blanka apján teljesül be”.

Íme láthatjuk, Hugo a tragédia elé illesztett előszavában milyen imponáló logikával és tömörséggel (mintegy másfél oldalban) elemzi magának a darabnak drámai értékeit. Ez a tömörség, kérelhetetlen logikával történő dramaturgiai építkezés azonban nem a „groteszk tragédiában”, hanem húsz évvel később, paradox módon az olasz operaváltozatban, Verdi koncentráltabb zenés színpadán valósul majd meg.

De mi is történt A király mulat 1832. március 22-i bemutatóján?

„Le Tout-Paris culturel est présent”, azaz az egész párizsi művelt világ jelen van, írók, festők, díszlet- és jelmeztervezők, muzsikuskok, többek között: Nerval, Musset, Saint-Beuve, George Sand, Balzac, Gautier, Stendhal, Ingres és Delacroix, a híres díszlettervező Ciceri, a jelmeztervező Boulanger, Gavarni és Liszt Ferenc, az arisztokrata szalonok és a pénzvilág, a színházügyekért felelős d'Argout miniszter,¹⁴ és az ifjú romantikusok mintegy százötvenen. A színházi este csúfos kudarca véget vetett Hugo abbéli reményeinek, hogy irodalmi értékű romantikus drámát tud sikerre vinni Párizs leg-rangosabb színpadán.

A bukás okai között feltétlenül meg kell említenünk, hogy az Hugo által kismemelt legkiválóbb színészek, Bocage, M^{lle} Mars visszautasították I. Ferenc és Blanka szerepét, s akik helytálltak, mint Ligier (Triboulet) és Perrier (király), Hugo azok betanításával sem tudott érdemszerűen foglalkozni.

Hugo még a bemutatót megelőző éjszaka is simított a tragédia „groteszk hatásaiból eredő túlzottan is provokatív, illetve vaskosabb kifejezésein”. A színészek tehát nem tudták igazán gördülékenyen szövegeiket.

A bukás igazi okára a szemtanú, Adèle Hugo mutat rá, aki így emlékezik vissza a felizgatott közönség reagálásaira az ötödik felvonás zárójeleneténél, amelyben a bohóc haldokló leányát siratja: „A nevetés felerősödő hullámai, hurrogások, füttyögések elnyomták az apai zokogást; a színpadi vihar lágy duruzsolás volt a színházteremben tomboló viharhoz képest”.¹⁵

Ez a közönség, amely részben Hugo barátaiból tevődött össze, még ez a közönség sem bírta el azokat a szélsőséges színpadi hatásokat, amelyeket Hugo alkalmazott, s amely még a végkifejlet is „fűszerezte”. (Tudniillik a végzetes tragédiával szembesülő apát Hugo a színpadon még kiteszi egy-két groteszk hatásnak). Milyen meggyőzően fejt ki elveit Hugo a megújuló francia uráma színpadi hatásait illetően: „Mit tenne a romantikus dráma? (...) A nézőközönséget pillanatonként átvinné a komolyságból a nevetésbe, a bolondos izgalmakból a szívszagató megrendülésekbe, a komorságból az édes-ségbe, a tréfából a szigorúságba”.¹⁶

¹⁴ Confer. Anne Ubersfeld: *Le drame romantique*. Paris, Belin 1993. p. 120.

¹⁵ Victor Hugo raconté par Adèle Hugo (V. H. ahogyan A. Hugo elbeszéli) VI^e partie, p. 508.

¹⁶ Előszó a Cromwell című drámához (fordította Lontay László) In: Victor Hugo válogatott drá-

Vizsgáljuk meg az ötödik felvonás dramaturgiai felépítését, s a végkifejletet. A teoretikus Hugo mily módon teremti drámai szituációvá ars poeticáját?!

Az ötödik felvonás öt jelenetből áll, melyek a Szajna partján az orgyilkos háza mellett, a városon kívül játszódnak:

1. jelenet: Triboulet bosszúja beteljesedésének édességéről álmodozik (*monológ*); 2. jelenet: Saltabadil átadja a zsákba varrt hullát (*rövid párbeszéd, monológ*); 3. jelenet: Triboulet egyedül a zsákkal (*monológ*) – *hanghatások, mennydörgés*, távolból a király *éneke* hallatszik, felkelti a bohóc gyanúját; 4. jelenet: Triboulet kibontja a zsákot, a haldokló Blanka és a siránkozó apa *párbeszéde*, amely *tömegjelenetté* válik (Triboulet segítségért fut, megkonkatja a vészharangot, „egyszerű emberek jönnek fáklyákkal”); 5. jelenet: Blanka halott. Az apa ugyanezek között az „egyszerű emberek” között leányát siratja, székérért, orvosért rimánkodik. Sebovos érkezik, aki megállapítja a halált.

A verses dráma utolsó mondatait idézem:¹⁷

A Seborvos (megvizsgálva Blankát)

Nincsen már benne élet.

(Triboulet görcsös mozdulattal fölegyenesedik)

Bár oldalán sebet tapintottam ki mélyet

Megfúlt alighanem a vérfolyás miatt.

Triboulet

Megöltem lányomat! Megöltem lányomat!

(Lerogy a kövezetre)

A végkifejletet tartalmazó ötödik felvonásból az első jelenet teljes egészében, a második és harmadik pedig egy-egy közbeiktatott mozzanat kivételével (Saltabadil rövid színpadi jelenléte a másodikban, a király távoli éneke a harmadikban), Triboulet **monológja**.

A *drámai dinamizmusok sodrását az utolsó felvonásban Hugo kétszeresen is megtöri*: először is Triboulet a felvonás felénél is hosszabb ideig tartó magánjeleneteinek sorával (formái: monológ „álmonológ”), majd ezt követően azzal, hogy a haldokló gyermek és a kétségbeesett apa intimitást igénylő búcsúját tömegjelenetté, rossz értelemben vett operai finálévá tupírozza „megfűszerezve” mindezt a hétköznapiság szituációba nem illő részleteivel, nyelvi megformáltságaival.

mái, Európa Könyvkiadó Bp. 1962. p. 674.

¹⁷ A Király mulat. V. felv. 5. jelenet, Kálnoky László fordítása

Meg kell jegyeznünk, Verdi lényegi változtatás nélkül, de háromfelvonásosra tömörítette Hugo drámáját. Az utolsó két jelenetet elhagyta. Verdi biztos ízléssel lemondott a látványos fináléről, nem törte meg a drámai feszültséget.

A tragédia ötödik felvonását tanulmányozva óhatatlanul újra az hugo-i drámaesztétika adekvát soraira kell hivatkoznunk:

„(...) a dráma a groteszk és a fenséges együtt, a *test; benne a lélek, a komédiába burkolt tragédia*. (...) ha felváltva élesítjük a tragikumot a komikumon, a vidámságot a szörnyűségen, ha szükség esetén igénybe vesszük az *opera* varázsát is, akkor ilyen előadások (...) felérnek sok mással. A romantikus színpad csípős, változatos, ízletes étket készítene abból, ami a klasszikus színházban két pirulában adott orvosság”¹⁸. Az Hugo által feltálalt „étket” a közönség azonban nem tudta elfogyasztani sem az 1832-es bemutató elit közönsége, sem az ötven évvel későbbi reprízé, sem az azt követő ritka színpadra állítási kísérletek nézői. Legalábbis az eredeti formában nem!

Az Hugo-darab elutasításának okait eképpen summázhatjuk:

1. A franciák a darabot nem tudták történelmi dramaként elfogadni, mert I. Ferencet nagy reneszánsz uralkodóként őrizte meg a franciák történelmi tudata, ebből fakadóan a XVI. századi romlott, korrupt hatalom színpadi ábrázolása nem fogadtatta el a közönséggel azokat az aktuális „politikai áthallásokat”, amelyeket Hugo elvárt volna, s amit a hatalom nagyon is „elértett” ezt mutatja az azonnali betiltás, a sajtóhadjárat és az Hugo ellen indított per.

2. Másodszorra Hugo dramaturgiájában kell keresnünk a magyarázatot, a belső és külső helyzetben, a jellemábrázolás az akciósorozat dinamizmusainak ellentmondásaiban. Hugo konfliktusainak magja egyértelműen személyes, „drámáinak kiinduló dinamizmusa a szerelem”, a „szenvedély”, amely érzelembe a szenvedélyes apai vagy anyai szeretet és a bosszúvágy egyaránt beletartozik.¹⁹ Hugo azonban a drámai viszonyrendszerből kibomló cselekvések, cselekményetapok közé gyakran iktat olyan elemeket, amelyek nem a kialakult viszonyrendszerből erednek, nem tartoznak szervesen a drámához. A komikumot, tragikomikumot gyakran keveri a hétköznapisággal, s ez a kétes megoldás a befogadást illetően olyan feszültséget hoz létre, amit sem a korabeli, sem a későbbi néző nem tudott elviselni.

3. Az Hugo-téma színpadi megformálásának igen sajátos és ellentmondásos eleme a **kolorit és a zeneiség**, amely részben az operaváltozat pozitív recepcióját is magyarázza. Hugo több helyen hangsúlyozza: „A helyi színnek (*couleur locale*) nem a dráma felületén kell érződnie, hanem mélyen

¹⁸ Előszó a Cromwell című drámához (fordította Lontay László) In: Victor Hugo válogatott drámái, Európa Könyvkiadó Bp. 1962. p. 674.

¹⁹ Bécsy Tamás: A cselekvés lehetősége. Magvető, Bp. 1987. p. 201.

lent a mű legbelsejében, ahonnan önmagából kiárad a felületre, természetesen, egyformán (...)"

A „helyi szín” fogalmát a kor színével is árnyalja Hugo: „A drámát teljesen át kell hogy hassa a kor színe; valahogy benne kell lennie a levegőjében, úgy hogy az ember csak akkor vegye észre a kor és a légkör változását, amikor belép a dráma világába, vagy kilép abból.”²⁰

Hugo terjedelmes szerzői szövegekben ad leírást a helyszínről (reneszánsz királyi pompa, polgári interieur, félelmes külvárosi bűntanya, stb.; alakrajzai festőiek, sőt az érzéketlenségig a pontosítás érdekében híres festők közismert képeire hivatkozik: (I. felv., 1. jelenet „A király, ahogyan Tizian megfestette”; I. felv. 2. jelenet „Triboulet bohócmaskarában, ahogyan Boniface megfestette”).²¹

A szereplői szövegek közé iktatott szerzői utasításai rendkívül gyakoriak: érzékletesen, deskriptív pontossággal határozzák meg a szereplő színpadi helyét, mozgását, viselkedését, testtartását, *beszédének hangsúlyait, a kiejtett szavak és mondatok érzelmi nyomatakának, tonalitásának milyenségét.*

Hugo nagyon is jól tudta, hogy a körüti színházak egy-egy előadása milyen dramaturgiai és színpadi effektusoknak köszönhetik 30-40 estés sikerszíriájukat, hiszen a saját korában oly népszerű melodráma formai eszközeiből ő is sokat merített. De nemcsak a népszínházak kínáltak látványosságot – a francia Opera és a párizsi Olasz Opera a zenei megvalósításon túl nagy hangsúlyt fektetett a vizuális effektusokra: a látványos be- és kivonulásokra, tablókra egyszóval pikturális effektusok hangulatteremtő erejével manipulált. Ami a közönséget illeti, lett légyen a társadalmi elithez avagy a köznéphez tartozó, egyaránt hálásan fogadta az efféle látványosságot.

A korabeli leírások szerint a közönség, elsősorban a melodramák látogatóira gondolunk, komolyan veszik a drámai fikciókat, lelkesednek, reszketve nézik az előadást, fülük és pórusaik segítségével szinte átítatódnak a drámával.²²

A nemritkán több hónapig tartó próbasorozattal létrehozott előadás írója egyben rendezője is volt saját darabjának. Állandó, kiváló technikai csoporttal dolgozott, nagy képzelőerejű díszlettervezője, gépésze pontosan és hűen követte az író-rendező utasításait.

Az irodalmi színház, a „théâtre littéraire” lenézett mostohatestvérét a melodramát vizsgálva még egy színháztörténeti tényre kell felfigyelnünk: a melodráma szerzője szintén a lehető legpontosabban lejegyzí a szövegkönyvbe megszámálhatóan sokaságú utasításait a színészi játékot, mozgást, deklamációkat, hangsúlyokat illetően. A. Laquante: Un hiver à Paris sous le

²⁰ Előszó a Cromwell című drámához (fordította Lontay László) In: Victor Hugo válogatott drámái, Európa Könyvkiadó Bp. 1962. p. 660.

²¹ V. Hugo: A király mulat (ld. 3. jegyzet)

²² Conf. opus cit. (ld. 8. jegyzet) pp. 108, 109, 112.

Consulat, 1802-1803 című *melodráma*ja *szövegkönyvének minden oldala zenei partitúrához hasonlítható szerzői utasításait* illetően: „élénken, nagyon élénken, lelkesen, gyengéden, mosolyogva, szomorúan, komor hangon, megtört hangon, rettenetes hangon...”²³

A melodramát, amelynek szerződtetett zeneszerzője volt, rendszerint nyitány előzte meg, zenét hallott a közönség a díszletcsere alatt és nemritkán zenei aláfestés kísérte az érzelmes párbeszédet, monológokat.

Tehát a közönség érzelmi befogadására oly jelentős hatást gyakorló melodramatikus effektusokból a romantikus dráma sok ötletet merített. A fiatal romantikus szerzőket ízlésükben megerősítette az a tény is, hogy az egyetlen név szerint is elismert „előfutár” Shakespeare darabjai is színesek, elevenek voltak, megszámlálhatatlan helyen tartalmaztak csatajeleneteket, bálakat, párviadalokat; daloltak, zenéltek is jó néhányban, még a tragédiákban is (Romeo és Júlia, Hamlet stb.).

Tehát Hugo is, részben a nagy irodalmi példakép hatására, részben a tapasztaltak alapján saját romantikus színházkoncepciójában óhatatlanul az előbb felrajzolt **népszínházi modelleket** követte, amikor is bőven alkalmazott színpadán ünnepségeket, táncot, felvonulásokat, dalbetétet. A zene is jelen van színpadán, sőt igen fontos hangulati tényezővé válik. A király mulat a Louvre-beli ünnepséggel kezdődik: „Fáklyák, zene, táncmelódiák, hangos nevetés” szól a szerzői utasítás; kuplyszerű dalocska hangzik fel többször is a harmadik, a negyedik és az ötödik felvonásban. Erős érzelmi töltetű monológjai szinte versben írt „áriák”.

Hugo maga az opera! Hugo hőseinek hosszú monológjait majd szétfeszíti a lírai áradás. A túláradó érzelem – szerelem, gyűlölet, féltékenység, bosszú- és halálvágy egy-egy „ária”; a hősök majdhogynem dalolnak Hugo színpadán. Egy-egy felvonás felépítéséből áriák, recitativók, duettek, együttesek derengenek fel. Az Hugo-dráma dráma zenéért kiált!

Próbáljuk meg áttekinteni, Verdi muzsikája miért könnyítette meg ugyanakkor a drámának a befogadását! Vajon hogyan történhetett meg, hogy a püpos udvari bolond figuráját az olasz operakomponista nevével köti össze a köztudat, mi az oka, hogy Hugo nevét elhomályosította Verdié?

Egyáltalán milyen mértékben beszélhetünk egy operakomponista tudatos dramaturgiájáról a 19. század első felében? Köztudott, hogy az esetek többségében a zeneszerzők a színházak kínálta szövegkönyveket zenésítették meg, jobb esetben megszokott librettistájukkal sikeres szépirodalmi alkotásokat írtak át énekelhető versekké. Verdi kitűnt azzal pályatársai közül, hogy nem „egy librettót”, hanem mindig a számára megfelelő témát kereste ki a szövegkönyvek erdejéből. Igen gyakran saját maga választotta ki olvasmányai közül, melyek tekintélyes hányadát a korabeli romantikus irodalom al-

²³ Opus cit. (ld. 8. jegyzet) p. 113.

kotta, a soron következő opera sujet-jét, s igen korán vált saját zenedrámáinak dramaturgiájává. Elég ha az ismert Verdi életrajzokra, levelekre hivatkozunk.

Verdi az, aki diktálta librettistáinak a teendőket, ritkán kért, inkább nagyon is tudatosan utasított, rendelkezett az opera drámai helyzeteinek, a szereplők jellemeinek kidolgozását illetően. S a librettisták – kivéve talán Boitót – nem mások mint engedelmes rabszolgák a Mester szolgálatában. Verdi meg volt győződve, hogy az opera témájának megválasztása mindenekelőtt színházi választás, vagyis a témában hatásos zenedrámái magnak kell rejtőznie, s hogy az operakomponista szerepe jóval több, mint egy egyszerű „zenei illesztő”.

Hugo költészetének világával Verdi a negyvenes években találkozott először. Hogy mennyire vonzotta Verdit Hugo drámáinak „operaisága” azt elsőként az *Hernani* alapján komponált Ernani bizonyítja. Az *Hernani* Verdi egyik első, irodalmilag is nagyra tartott szöveggönyvforrása volt.

Hugo hősei – Hernani, Dona Sol, de Silva, Carlos – Verdi értelmezésében egy-egy *affektus* testet öltött képviselőjévé válnak. Verdi az eredeti drámát, amit a „sok cselekmény, a tűz és a szenvedély” tesz vonzóvá számára átdramatizáltatja, tömörebbé formáltatja. Az öt felvonást négyre redukálja. Hugót követve címeket ad a felvonásoknak, de Verdi színpadán már a főhős sorsára utaló négy egység – A bandita, A vendég, A kegyelem, Az álarcos – megbonthatatlan láncolatot alkot. Hugóval szemben, akinél a felvonásvégek mármár a katasztrófa határán törnek meg a feszültséget, odázzák el a konfliktus igazi kibontakozását, Verdi a négy főszereplő emberi érzelmi ábrázolására helyezi a hangsúlyt, a politikai konfliktust leredukálva, izgalmas sorsdrámát komponál az irodalmi nyersanyagból.

A sokat kritizált nevezetes kürtszignált Verdi mesteri módon mottó illetve idézetszerűen illeszti be az opera zenéjébe. A kürtmotívum, amely átszővi az egész operát a sors és a halál jelévé válik, szimbolikus tartalmával ilyen módon nem megtöri, de erősíti a tragédiát. Az opera zenei eseménysovrása szédítő ritmusú, annak ellenére, hogy még a zárt zenei formák uralják a művet: strófikus építkezésű ária, duett, recitativo. Verdi az Ernani hőseinek már jellegzetes egyéni zenei világot teremtett, melodikus jellemzésük átszővi az egész operát.

A második találkozás Hugo drámaírói művészetével még jelentékenyebb hatású a Verdi-oeuvre egésze szempontjából. Verdi 1850-ben már így ír Piavenak:

„Oh, A király mulat a legnagyobb téma, lehetséges, hogy a modern idők legnagyobb színpadi darabja. *Triboulet Shakespeare-hoz méltó invenció!!* Egészen más mint az Ernani! Egy olyan téma, amely nem bukhat meg (...)”²⁴
Nem bukhat meg! Hol? Verdi operaszínpadán!

²⁴ Verdi leveleiből vett idézeteket Verdi válogatott levelei c. könyv alapján idézem (Zeneműkiadó Bp. 1956)

Mi sem mutatja meg jobban, mennyire akarta, szívéhez mennyire közel állt Hugo Tribouletja mint hosszadalmas és következetes viaskodása a drámai mag sértetlenségéért Piavével, Marzarival, az osztrák cenzúrával.²⁵

Évekkel az opera bemutatója után is így vélekedett a libretto forrásáról: „Az a véleményem, hogy a legjobb szövegkönyv azok között, miket eddig megzenésítettem,” színpadi hatást tekintve (persze nincs szó költői vagy irodalmi érdemről), a Rigoletto. Drámai helyzetei erőteljesek. Változatos, szenvedélyes...” (1853. ápr. 22.)

Verdit Triboulet alakja mellett az átok-motívum ragadta meg, legegyszerűbb s operája címéül is ezt, *La maledizione di Vallier*, majd a még egyszerűbb *La maledizione*-t szánta.

Verdi, a moralista ebben a címben a téma legfrappánsabb erkölcsi megfogalmazását látta. Mint köztudott az osztrák cenzúra azonban a helyszínt, a szereplők elnevezését, a királyra háruló átkot, a bosszút, a zsákba varrt hullát, minden lényeges drámai elemet ki akart töröltetni a készülő operából. Verdi, aki tudta, hogy a nagy érzelmeknek a művészetben megvan a maguk fenséges és nyomorúságos világuk, nem engedett: „(...) nem akarták, hogy Tribouletto (4) csúnya és púpos legyen!! *Púpos, aki énekel. S miért ne! ... Visszatetszést szül?* – nem tudom; (...) Én éppen azt találom szépnek, hogy ezt a torz és nevetséges külsejű, belül szenvedélyes és szeretet fűtötte figurát vigyem színpadra. Éppen ezek miatt a tulajdonságai miatt választottam ezt a témát”.

Triboulet, Tribouletto, Rigoletto! – Hugo púpos udvari bolondja címszereplővé vált. A zenetörténetben először egy szerencsétlen, nyomorék emberből lett operai hős.

A Rigoletto-téma, a „Shakespeare-hez méltó invenció” különös fontosságot nyer, ha a romantika irodalmában oly jelentős **marginalitás** szempontjából vizsgáljuk. Gilles de Van Verdi zenés színházáról 1922-ben közreadott monográfiájában világít rá arra a tényre, hogy a középső maniera talán máig legnépszerűbb három darabja a Rigoletto, A turbadúr és a Traviata három marginális figurát állít a mű középpontjába. A trilógia mind a három címszereplője „kitaszított” a maga életközegében, mert sem a megvetett púpos, sem a cigányinó „anyát” magáénak tudó trubadúr, sem a párizsi kéjhölgy nem tarthat kora társadalmának akceptált figurái közé.

Sőt mi több, mind a három operahős környezetének sajátos „szórakoztatja” is, s mint ilyen a „**művész**” lehetséges megtestesítője, **metaforája**.

Verdi levelezését olvasva óhatatlanul feltűnik, hogy a visszafogott, olykor merev, kegyetlenségig igazmondó zeneszerző képe mögül hogyan rajzolódik ki egy másik arc, a rendkívül érzékeny művész portréja: a megalázott, pórére

²⁵ Piave Verdi librettistája, akaratának engedelmes végrehajtója, v. ö. Carlo Gatti, p. 268. Marzari a Teatro Fenice elnöke volt.

vetköztetett, a közönség kénye-kedvének kiszolgáltató, az önmagát kiárusító, vásári komédiás érző ember arca:

„Oh mi nyomorult cigányok, sarlatánok... és minden amit akar, mi arra kényszerülünk, hogy aranyért eladjuk bánatunkat, gondolatainkat, vágyainkat és a közönség három livres-ért megvásárolja a jogot, hogy kifütyüljön vagy megtapsoljon bennünket. Ebbe bele kell törődnünk, ez a sorsunk...”

A trilógia témaválasztásának rejtélyéhez Verdi mély lelki kötődése adja meg a kulcsot. Az operák, köztük a Rigoletto máig tartó közönségsikerének titkát művészi eszközeinek hatásosságában kell keresnünk.

A tanulmány mottójául választott Alfred Einstein sorokat²⁶ a „tömörítésről” értelemszerűen kapcsolhatjuk az Hugo-Verdi dráma- és színpadművészeti párhuzam megvilágításához²⁷. Ami az oly tartózkodó, magába zárkózó Verdit idősebb korában is vallomásra bírhatta művészeti kérdésekben, ez éppen a letisztult egyszerűség, a művészi sűrítés kérdése volt: „És az a művészet, amelyben nincs természetesség és egyszerűség, már nem művészet. Az alkotói folyamat szükségszerűen az egyszerűségeen nyugszik”. Verdi úgy tartotta hogy a melódia, a harmónia nem lehet más csak eszköz a művész kezében, hogy igazi zenét komponáljon. De eszköznek, üres formának tekintette a zenekari effektusokat, a díszített énekmódot, a koloritot is, amennyiben nem a drámai kifejezést, hanem a gondolat hiányának az elleplezését szolgálták.

Verdi az ötfelvonásos drámát háromfelvonásosba tömörítette Piavével oly módon, hogy minden lényeges cselekménymozzanatot minden jelenetet megtartott a király (a herceg) és Blanka (Gilda) harmadik felvonásbeli palotai párbeszéde, és az utolsó felvonás két jelenete kivételével. Az opera elsősorban duettekben építkezik, a duettekben bomlanak ki az áriák. Az első felvonás második képétől kezdődően (Rigoletto-Sparafucile, Rigoletto-Gilda, Gilda-Herceg) alig találunk jelenetekbe ágyazott nagy együtteseket. A kettősök a drámai helyzet függvényében rövidebb-hosszabb önálló áriákra bomlanak, ám a visszatérő motívum és a közös hangulati tartalom egységbe fűzi őket. Formai cezúra nem választja szét a zenei egységeket. Várnai Péter²⁸ szerint: „A Rigolettótól kezdve Verdi formálását a nagy komplexumokra való törekvés, a jelenetek nagy egységének, a forma nagy ívének megvalósítása jellemzi.”²⁹

Az egész zenedrámát egységes zenei kolorit, átgondolt motívumháló, a karaktereket jelző egységes dallam-rendszer szövi át.

²⁶ Alfred Einstein : A zenei nagyság, Európa Könyvek, Bp. 1990. mottó p. 113.

²⁷ Verdi művészetéről alkotott megítéléseim megerősítéséhez nagyban hozzájárult A. Einstein A zenei nagyság és Gilles de Van: Verdi un théâtre en musique című műve (Paris, Fayard 1992. p. 50., pp. 116-117., pp. 284-285.).

²⁸ Várnai Péter, a hazai Verdi-kutatás nemzetközileg is leismert szaktekintélye több művével is segítségemre volt.

²⁹ Várnai Péter: Verdi operakalauz, Zeneműkiadó, Bp. 1978. p. 127.

A néhány ütemes nyitány – mintegy a mű két legfontosabb eszmei gondolatát sűrítvén – az átok-motívumból és Gilda lefelé hanyatló, tragikus sor-sát jelző skála motívumából bontakozik ki.

Verdi élesen körvonalazott, markáns egyéniségeket állít elénk, amit a három főszereplő árnyalatokban gazdag, de egységes zenei megfogalmazása bizonyít.

A *Mantuai herceg*, (I. Ferenc) – Verdi szavaival „mindenképpen kéjenc ... könnyelmű, tejhatalmú úr”. Zenei jellemzésére gyakran táncritmust, hármás lüktetést, alulról felfelé törő dallamrészeket alkalmaz, ezzel jelezve a herceg léhaságát, a céltudatos embert, a nőhódítót. *Gilda* (Blanka) tiszta alakjára a hercegével ellentétesen a lefelé hajló dallamív a jellemző, illetve drámai szituációban átveszi partnerei – szerelmese és apja – dallamvonalát. *Rigoletto* zenei jellemzése a legváltozatosabb, legegényítettebb az operában. Az első felvonásban az udvar léha könnyedségét jelző táncos hangvételű dallamvilághoz alkalmazkodik szólama. A Monterone (Vallier) jelenetben intonációja ellenszenves, pimasz karaktert ábrázol. Nagy monológja („Az élet és az emberek bűnösök abban, hogy ily aljassá lettem”) már a figura kettősségének zenei megfogalmazását tartalmazza. Leányával Gildával való jeleneteiben az apa: szeretet mélyen átélt érzései egyértelműen a legszebb dallamok formáját öltik. *Rigoletto* egységes zenei karakterizálására Verdi az Asz-dur, Desz-dur hangnemekört használja, a dalszerűen zárt egységeket recitativóvá, majd szinte átmenet nélkül robbanó indulatokat kifejező ariává formálja (II. felv. „Cortigiani” ária, – „Szolgalelkek, ti rablók, ti gyávák”).

Verdinél a közös hangulati tartalom olvasztja egységgé az együtteseket is. Az utolsó felvonás híres kvartettjében a négy szereplőt – Maddalena, a Herceg, *Rigoletto*, *Gilda* – négy különböző lelki állapotban jeleníti meg a zene. Mind a négyen saját jellemükhöz híven élik át a helyzetet (csábítás, kacérság, bánat és megcsalatottság, düh), ám a négy dallam az egyénítés, a zenei jellemzésen felül a legcsodálatosabb harmóniában olvad össze.

1857-ben a párizsi premiért megelőzően Victor Hugo perbe akarta fogni a Théâtre Italien impresszárióját, nem akart belenyugodni A király mulat megzenésítésébe, párizsi előadásába. Az opera megtekintésére is igen nehezen vették rá barátai a s fennmaradt anekdota szerint az előadás végén csak ennyit mondott: „... én is elérnék ilyen hatást, ha drámáimban egyidejűleg beszéltethetnék négy személyt oly módon, hogy a közönség megértse a szavakat és az érzéseket.”

Rigoletto szavait és érzéseit Verdi zenéjének köszönhetően majd 150 év óta érti a közönség. A püpos bohóc említésekor nem Hugóra, Verdire gondolunk. A zeneköltő keltette életre a drámaköltő álmait.

Az Hugo-Verdi párhuzamot egy Derridától választott idézettel szeretném zárni, amelyet egyben ezen írás summázatának is tekinthetünk:

„Úgy tűnik számomra, hogy ott ahol az egyszerűség és a rend uralkodik, nem jöhet létre sem színház, sem dráma, másrésről az igazi színház úgy születik meg, mint a költészet, de más utakon, a renddé szerveződött anarchiából.”³⁰

³⁰ Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence*, Paris, Édition Seuil, p. 365.

VERDI: REQUIEM

A Requiem a holtak lelki üdvéért bemutatott nagymise. Énekes részei latinul szólnak meg. Rendje kezdetben nem volt szigorúan megszabva. A jeles frank szerzetes a metzi Amalár által 827 és 834 között lejegyzett Requiem aeternam terjedelmes melizma dallam kifejezőerejénél fogva hosszú időn át helyet kapott a halotti szertartás rendjében

A zenetörténet során az első többszólamú Requiem Ockeghem nevéhez fűződik. Napjainkban a leggyakrabban felhangzó Requiemek között tartjuk számon Mozart és Verdi művét továbbá Brahms: Német requiemjét.

E tanulmány a Verdi: Requiem keletkezését, bemutatóit, és mű Liszt Ferencre gyakorolt hatását elemzi.

1.1. A mű keletkezése

A Requiem komponálásának gondolata 1868-re nyúlik vissza. Ekkor halt meg Rossini. Verdi úgy vélte, hogy a zeneszerző kortársakkal közösen írott gyászmisével áldozhatnának legjobban Rossini emlékének. 13 zeneszerzőt kértek fel az egyes tételek megírására. A kollektív műnek Rossini halála első évfordulóján 1869. nov. 13-án kellett volna megszólalni Bolognában.

Egy milánói bizottság kapta azt a feladatot, hogy az alkotók munkáit összehangolja. Verdi a Libera me tételt tartotta fenn magának.

Végül az előadás megghiúsult.

Verdi érezte a baljós előjeleket és 1869 aug. 19-én kemény hangú levelet intézett barátjához Mariani Angelohoz.

„Azt akarod mondani, hogy Téged kell kérnünk, hogy megkapjuk a kórust, amellyel Pesaroban rendelkezel. Mindenekelőtt meg kellett volna értened, hogy az én Énem eltűnt s most nem vagyok csak egy toll azzal a feladattal, hogy 4 hangjegyet a lehető legjobban papírra vessek, s hogy felajánljam szerény hozzájárulásomat ennek a hazafias ünnepnek a megvalósítására. Hozzáteszem, hogy ebben az esetben senkinek sem volna szabad kérnie, hogy megfizessék, mert kötelességről van szó, melyet minden művésznek teljesítenie kell, illetve kellene.”

„A zenetörténetnek szükségszerűen fel kell jegyeznie, hogy egy bizonyos korban egy híres Ember halálakor az egész olasz művészet összefogott, s hogy Bologna S. Petrinó templomában előadják azt a halotti misét, melyet külön e célra több mester írt, amelyiknek eredetijét a bolognai Liceumban őrzik pecsét alatt. Ez történelmi tény lesz, nem zenei sarlatanizmus. Mit számít most itten, hogy e szerzemény nem egységes. Itt nem egyénéről van szó, amikor az ünnepélyt megtartják a Történelmi tény valósággá válik.

Valamennyiünk kötelessége, hogy ezt megtegyük anélkül, hogy előbb felkéréseket, utána pedig dicséreteket és köszöneteket várnánk.

Ha nem sikerül, akkor bebizonyítjuk, hogy csak akkor szenteljük magunkat egy munkának, ha a mi érdekünket és hiúságunkat elégíti ki.”(1869. aug. 19.)

Egy 1871-ben keletkezett levél arra utal, hogy Verdit újra foglalkoztatta a Requiem. 1973-ban meghalt Alessandro Manzoni az itáliai romantikus irodalom egyik legjelesebbje, a risorgimento vezéralakja. Művészi és emberi nagyságát Verdi nagyon tisztelte, s halála oly fájdalommal töltötte el, hogy nem volt lelkiereje részt venni a temetésen. Egyedül kereste fel a költő sírját 1873. június 2-án. Ugyanakkor értesítette Milánó polgármesterét, hogy kész előadatni a Manzoni halálára írt Messa da requiemjét, ha a milánói Városi Tanács elrendelné az elhalálozás első évfordulójának tiszteletadását. Bár bizonyos politikai ellenzéki körök akadékoskodtak, de Arriggio Boito, mint városi tanácsnok kijelentette, hogy a javaslat elfogadása mellett szavaz. Végül a polgármester válaszában háláját tolmácsolta, és elfogadták Verdi tervét.

1873. szeptember 14-én tért vissza a zeneszerző San Agathara, újra neki fogott a Requiemnek, különösebb sietség nélkül. Hozzálatott a szereplők kiválasztásához. Két német énekesnőre Tereza Stolz és Maria Waldmannra továbbá Capponi tenoristára és Maini basszistára esett a választás. Milánóban a legalkalmasabb helyszínt választotta ki az előadásra, amely a San Marco székesegyház volt. Április 10-én átadta a művet a kiadójának Riccordinak, aki Franciaországot, Belgiumot és Anglia egy részét kivéve rendelkezett a szerzői jogokkal. Az énekkari próbák Milánóban kezdődtek. Verdi a szólistákkal Genovában foglalkozott. 1874. május 22-én mutatták be először a Requiemet. A templomot zsúfolásig megtöltötte a hallgatóság, akiket Milánó polgármestere hívott meg. A közönség Itália és a világ más részének legtekingintélyesebb képviselőiből állt. A művet maga Verdi vezényelte. A Requiem ének és zongora kivonata Angelo Fava olasz verses szövegével Don Claudio olasz prózai szövegével csak az előadás napján jelent meg.

A Requiem fogadtatása különböző nézőpontokat ütköztetett. Hans von Bülow, aki meg sem hallgatta az előadást, igen sértően nyilatkozott a műről. Azzal gyanúsította Verdit, hogy irigyli Rossinit. Valószínűleg Hans von Bülow érzelmeit befolyásolta az a tény, hogy korábban nem fogadták el pályázatát a milánói Konzervatórium igazgatói székébe. Brahms egészen más véleményen volt. Csodálta Verdi alkotását, és úgy nyilatkozott, hogy ilyen művet csakis lángész írhat. A Gazzetta musicale visszaverte Bülow támadásait és a legnagyobb elismerés hangján méltatta Verdi alkotását.

A korabeli újságok egyhangúlag dicsérték a művet és szerzőjét.

Milánó polgármestere engedett azoknak a kéréseknek, hogy még egyszer hangozzék el a darab azok számára, akik nem voltak ott a bemutatón. Felkérte Verdit, hogy a Requiemet adják elő a Scalaban is. Sajtó útján értesítet-

ték a közönséget. A bevétel fele a Tanácsot illette amelyet a Manzonira való további megemlékezésre fordítottak. Május 26-27-én Franco Faccio vezényelte az előadást. Közvetlenül ezután Escudier és Du Locle arra kérték Verdit, hogy előadhassák a Requiemet Párizsban az Opera Comique-ben. Verdi beleegyezett és a Scala szólistáival, az Ő vezényletével és az Opera Comique ének- és zenekarával hét ízben adták elő a művet június 9 és 22 között. Verdi felesége Maffei grófnőnek küldött táviratában a következőt írja „A Requiem sikere teljes, éljenzések, egyhangú lelkesedés gyönyörű kivitelezés.(C. Gatti Verdi, Gondolat kiadó Budapest 1967, 501.p.)

Párizsban akkora volt az érdeklődés, hogy a következő évben is visszahívták Verdit.

1875-ben Verdi Párizsban újból hét alkalommal vezényelte a művet.

A harmadik előadás után a francia közoktatási miniszter kitüntette őt a becsületrend parancsnoki keresztjével.

Ebben az évben május 15-én Londonban 1200 fős kórusnak, június 11-én a bécsi Hofopertheaterben vezényelte a művet. Egyedül a berlini előadás maradt el ebben az évben, amelyért az impresszáriókat okolta a szerző. 1875 vége felé Verdi szerződést kötött Escudierrel, hogy a következő év tavaszán ismét elvezényli a művet Párizsban az Olasz Színházban. 1877-ben Verdit és feleségét Kölnbe hívták a zenei fesztiválra, ahol nagy sikerrel vezényelte a Requiemet.

A Verdi Requiem hatása Liszt Ferencre

Liszt jól ismerte Verdi műveit. Több operáját már a bemutató évében hallotta.

Liszt Ferenc 1876. április 26-án Weimarban, majd november 2 és 9-én Budapesten hallgatta meg a Requiemet. Lelkendezve számolt be Charolinnak és éllette Verdit. „Szingén kétszer hallottam Verdi Requiemet, amely fontos és átgondolt mű”. Jó bevételt fog hozni a színházaknak – hiszen az év bizonyos napjain meg kell emlékezni egy-egy hírneves elhunyt személyiségről azokban az országokban, ahová az illető tartozott. Mozart Requiemét már sokszor felhasználták Cherubinié túl merev Berliozé túl nehezen előadható. Tehát Viva Verdi, ő azt a kettős érdemet tudja magáénak, hogy lélekkel megáldott és hasznos is teremtő zeneszerző.”

Liszt összesen nyolc művet választott ki magának a Verdi operák és a Requiem tételei közül, amelyből átiratot készített. Az Emaniáról és a Lombardokból két átirat is készült. Emellett a Trubadur, Rigoletto, Don Carlos, Aida, Simon Boccanegra és a Requiem-Agnus Dei írta át zongorára. (Domokos Zsuzsa :Verdi és Liszt in Muzsika 2002. 8. p.)

Iszt a késői átiratokban egy különleges, a milánói Ricordi cég által kifejlesztett új hangszer, az „armonipianot” is alkalmazott. Ez a hangzást sa-

játos színezettel látta el és alkalmas volt egy különleges effektus, a pedáltremolo létrehozására. A hangszer egy olyan szerkezettel ellátott zongora volt, amely egy forgó henger segítségével automatikusan megismételte az összes tartott hangot, mivel a henger ismét mozgásba hozta a felemelt kalapácsokat. Ezt a hangzárkülönlegességet Liszt felhasználta az Agnus Dei átiratban is. (Domokos Zsuzsa :Liszt és Verdi inMuzsika 2002. szept. 9.p.)

Liszt lelkesedett a Requiemért, egyik leveléből tudható, hogy Tivoliban a Villa D'Estében egy ismerőse társaságában együtt játszották és énekelték a művet. És, hogy miért az Agnus Dei tételt választotta átiratul, erre is adott választ. Verdi dallama a saját legkedvesebb alkotásai közé tartozó Krisztus-oratórium Die heiligen drei Könige c. tételben a harmadik Apertis Thesaurus suis szövegkezdetű zenei egység témájára emlékeztette.

A Requiem magyarországi bemutatói.

Magyarországon Erkel Sándor nevéhez fűződik a Requiem előadása, melynek előadására 1875 december 18-án került sor. A szóló részeket Benza Ida – szoprán, Kvassainé és Tannerné (midketten a mezzoszoprán szólamban), Pauli Richard – tenor és Kőszeghi Károly – basszus énekelték. A kórusban nemcsak színház énekkara vett részt, hanem az egyik legrégebbi énekegyüttes a Budai Zeneakadémia énekesei is. A Pesti Napló az előadás külsőségeit is bemutatta. „A zenekar a szokott helyén volt, a színpad érdekes látványt nyújtott, lépcsőzetes padokon foglaltak helyet a száznál több tagú énekes. A hölgyek fehér ruhát viseltek, fekete fátyolt a hajukban és fekete keresztet a nyakukon. Az urak fekete frakkban jelentek meg, fehér nyakendőben. A műről a következőket írták. „Verdi művének nincsenek olyan kirívó fénypontjai, minők a dalműveiben előfordulnak. Drámai intenzitása tekintetben valóban páratlan, nem akad és akadhat egyhamar versenytársa. Bizonyos részek mély, igen mély benyomást gyakorolnak a hallgatóra. Például az Agnus Dei és a Libera me elhaló fohászos suttogása”.Pesti Napló1875. december 21.)

A többi bírálat is általában magasztalta a művet. De többen egyetértettek, hogy a mű inkább opera, mint egyházi alkotás. Az előadókat és mindeneke-lőtt Erkel Sándort dicsérték a kritikák. A mezzoszoprán szólam kétfele osztása csupán az első két előadáson történt, és Erkel Sándor udvariasságának tulajdonítható.

1884. szeptember 27-én megnyílt az Operaház, melynek első igazgatója Erkel Sándor volt. És mintegy tízéves szünet után újra elővették a Requiemet, ekkor már a karnagy Lichtenberg Emil volt. A kritikák elég elmarasztalóak voliak, főleg a karmester irányában.

A Requiem első vidéki előadására Pécssett vállalkoztak 1897-ben. A város hivatalos és műkedvelő muzsikusai egyaránt részt vettek az előadásban. Há-

rom énekkar, valamint a Zenekedvelők Egyesülete adták a kórust. A szólisták is a műkedvelők soraiból kerültek ki. A szóló részeket három szoprán, két alt, egy-egy tenor és egy basszista énekelte. A próbákat a nyilvánosság előtt tartották, hogy a közönséget megszokja a zenekar. Oly nagy társadalmi eseménynek számított, hogy az összes jegy elkelt. A nézőtéren nemcsak pécsek, hanem a környező megyékből, sőt a fővárosból is ide utaztak az emberek. Két ízben szólalt meg a Requiem egymást utáni napon. A harmadik előadást csak azért kellett lemondani, mert a Ricordi által kitűzött kölcsönzési idő lejárt. Összesen 170 szereplő vett részt az előadásban, melyet Lőhr Vilmos vezényelt. „Övé az érdem, hogy a jobbára dilettánsokból álló közreműködők oly fényesen oldották meg a nehéz feladatot.” (Pesti Napló 1897. március 11.)

1913-ban a nagyváradai együttes is vállalkozott a Requiem bemutatására. 1930. november 1-én és 2-án Sergio Failoni az Operaház karmestere dirigálásával szólalt meg újra a Requiem Budapesten. A mű Oláh Gusztáv a színház zseniális scenikusa díszleteivel került bemutatásra. A kórus és szólisták a színpadon foglaltak helyet, a zenekar az árokban maradt. Ettől kezdve minden évben 1948-ig bemutatták november 1-én és 2-án a Requiemet. Az 1930-as előadásban a Requiem előtt Failoni Brahms IV. szimfóniáját dirigálta, majd ezután következett a Verdi mű. A Requiem előadások másfél évtizeden keresztül az Operaház csúcsprodukciói közé tartoztak. Failoni egyik legtekélyesebb tolmácsolása volt és a kvartett is mindig feladata magaslatán állott. (Béthy Anna, Basilides Mária, Rösler Endre és Székely Mihály). Az 1930-as előadásról Tóth Aladár jelentetett meg kritikát a Pesti Napló november 3-i számában. „A mű egyenesen újjászületett a karmester pálcája nyomán. Valóságos premier volt ez az előadás, itt hangzott fel először Verdi remeke a maga teljes szépségében. A mű szólistáit kettős szereposztásban énekeltek Basilides Mária és Báthy Anna, Budovics Mária és Bodó Erzszi a női szerepeket, Székelyhidi, Somló – a tenort, és Székely Mihály a basszust. A zenekar szinte önmagát múlta felül. Külön meglepetés volt a kórus, Roubár Vilmos karigazgató eléggé nem dicsérhető betanító munkát végzett. Az egész hangverseny őszinte művészi odaadással, gondos előkészítésről és lelkes kivitelezésről beszélt.” (Pesti Napló 1930. nov. 3.)

Napjainkban is reneszánszát éli a Verdi Requiem, hiszen nemcsak Budapesten, hanem a vidéki hangversenyélet rendszeres programja. A Verdi évforduló alkalmából Budapesten Pál Tamás vezényletével mutatták be 2001. november 4-én, amelyet a TV is közvetített.

A Verdi Requiem tételei. (Kovács Sándor: Verdi Requiem in A hét zeneműve- Zeneműkiadó Budapest, 1973/3 35.p.)

A Introitus Kyrie, Dies Irae, Offertorium, Sanctus, Agnus Dei, Lux aeterna, Libera me. A Dies Irae tömjé terjedelmében a leghatalmasabb. Önmagában 12 belső tételből, kórusokból, énekszólokból, énekegyüttesekből

álló óriási füzér. A drámaíró képzeletét lobbantja fel. Szövege a késő középkori XIII.sz-i latin szekvencia Celanói Tamás költeménye az Utolsó Ítélet apokaliptikus víziója. Átvitt érelemben szimbolikus színpaddá válik. A halál, az élet, a sötétség, a világosság, a kárhozat, üdvözülés hallatszik ki ebből a latin egyházi szövegből, és egyértelműen éles dramaturgiával állítja szembe ezeket az ellentéteket. A Dies Irae tételben minduntalan a halál szorongásából való kiszabadulás, a remény, a kivilágosodás élményét érezhetjük. Így válik a Requiem a pusztulás komor katasztrófájának és az emberi esendőségének egyenlőtlen harcában a megtisztulás költeményévé, a katarzissal és felemelkedéssel járó drámájává.

Irodalom

Várnai Péter: Verdi Magyarországon – Zeneműkiadó Budapest 1975. 60-63.p. 166-168. p 93- 95.p

Komor Pál: Verdi Válogatott Levelei – Zeneműkiadó 1956

Domokos Zsuzsa: Liszt és Verdi – Muzsika 2001.szeptember

Kovács Sándor: Verdi Requiem – A hét zeneműve – Zeneműkiadó Budapest 1973/3 35p.

FRANZ WERFEL: VERDI REGÉNYE A NARRATÍV TARTALOMELEMZÉS TÜKRÉBEN

Verdi életművét többen feldolgozták, sok szempontból elemezték. Mindegyik méltatásból az alkotó ember dicsérete tűnik ki, aki az idők folyamán annyira része lett életünknek, hogy talán nincs is művelt ember, aki valamit ne tudna a nagy zeneköltőről. Dallamai népszerűek, de a "vájtfülűek" számára ennél sokkal többet mond a Verdi életmű. Motívumait sohasem a véletlen diktálta, mindig igyekezett értelmet adni azoknak, a zenei ábrázolás gazdag eszköztárát használva.

Ha meg akarjuk érteni a zeneszerző zsenialitását, akkor műveinek mélystruktúráját kell értelmeznünk, rejtett üzeneteit kell megfejtenünk. A jellemrajz, a helyzetfestés, a drámai szerkesztés, a vezérmotívum-rendszer feltárása segít többek között ebben. Mindezek mögött azonban ott van Verdi, az EM-BER, a maga nagyszerűségében, esendőségében, félelmeivel, vívódásaival, és előre tekintő, optimista gondolkodásával.

Verdi élete sokakat megihletett, rendkívül érdekes e sorban Franz Werfel: "Verdi- Az opera regénye" c. műve, amely egyedülálló írásművészettel örökíti meg az idős zeneóriás velencei látogatását. Ez az élet-epizód pregnánsan magában hordozza az életsors valamennyi jellemzőjét, megrajzolja Verdi gigantikus emberi - művészi arcképét. A regényben megfigyelhető a hagyományos elbeszélő technikával megvalósított, összefüggő és lendületes cselekményvezetés, a dialogikus struktúra, a szimbolikus utalásokban gazdag nyelvezet.

A következőkben a Verdi regény narratív elemzése alapján mutatjuk be a nagy zeneköltő életútjának egy kis szegmensét, azzal a céllal, hogy rávilágítsunk az életesemények érzet és identitásalakító jellemzőire.

A módszer lényegéről röviden annyit, hogy a biográfiák, illetve a biografikus jellegű életesemény-leírások narratív (elbeszélő) elemzése lehetőségét teremt a "mélystruktúra" feltárására, az intencionális cselekvés és a paradigmátikus gondolkodás összefüggéseinek feltárására (célra irányuló ill. oksági cselekvés egymásmellettiége). A narratív koherencia az összetartója az eseményeknek, amely az idősíkokat is váltva vezet be Verdi világába. Az "én-elbeszélések" (self-narratives) elvontságát a módszer az életesemények, a jelentős események, az élet-témák, az életút mérleg, az élettörténeti forgatókönyv segítségével teszi pontosabbá, kézzelfoghatóbbá. Ez gyakorlatilag azt jelenti, hogy az egyéni élettörténet koherens elbeszélő alakza-

tokká szervezhető, amelyben az "énérzet és az identitás kontinuitása nyomon követhető. A Werfel regény kiváló lehetőséget teremt arra, hogy a kiválasztott életszakasz jellemző eseményein keresztül a változó hangsúlyú élet-történeti narratívumokat áttekintsük, s ezáltal közelebb jussunk a Verdi kép mélyebb értelmezéséhez.

Az elemzési eljárás kvantitatív alapokon indul, amely az életesemények típusainak megfelelően megszámlálja az adott életszakaszban a koherens, egyedi, epizodikus és jelentős eseményeket. Érdemes egy kis kitérőt tenni a jelentős életesemény fogalmát értelmezendő.

A jelentős életesemény értelmezési keretei:

- szubjektív ítélet,
- az élettörténet kontextusába való illeszkedés,
- jelentéstudajdonítás, fontosság,
- összegező erő,
- egyéni érintettség,
- értelmezés, jelentésalkotás,
- én érintettség intenzitása ,
- adaptív érték /biztonságnövelő -fosztó/,
- önreflexió,
- sorsfordító jelentőség,
- önértékelési dinamika ,
- öniszólás,
- énerősítés,
- viselkedés-szervezési biztonság.

Az életesemények , sorsesemények, a megélt életvalóság megítélése tehát racionális alapon megfogalmazott célok, kívánatos személyiség- sztereotípiák, koherens élettörténeti narratívum alapján közelíthető meg.

Ezek az adatok a tartalmi elemzést akkor teszik lehetővé, ha a reliabilitás és validitás /megbízhatóság - érvényesség/ köntösébe öltöztetjük, azaz más módszerekkel gyűjtött adatokkal összevetjük. A narratív tartalom-elemzés több szempontú és célú felhasználhatóságából a szövegkutatás és reprezentációkutatás módszereit választottuk ki.

A regény a vizsgált időszakban tíz jelentős életeseményről számol be. Valamennyiben Verdi "in situ" jelen van , interakciós pozíciói, a környezetének tagjaival való kapcsolatai azonban változóak. Emeljük ki a regényből azokat a jeleneteket, amelyek a nagy német zeneköltővel, Wagnerrel való találkozásának jellemző példái. Mindjárt az első fejezetben, amely a "Koncert a Teatro Fenicében" címet viseli, megtörténik Verdi első találkozása Wagnerrel. Előzőleg azonban az örrel, Darioval beszélget azokról a változtatásokról, amelyet az éppen ott a szimfóniáját vezénylő német mester, Wagner kíván újításként behozni. Kettőjük dialógusára a folyamatosság és meg-

szakítottság jellemző, A maestro figyelme el-elkalandozó, míg az ő a régi ismeretség okán szóáradattal árasztja el Verdit, nem egyszer a redundancia hibájába esve.

Verdi mindig idegenkedett a német zenétől, nem érzi az olasz népjellemhez közelállónak. Ugyanakkor látja, hogy mennyire körülrajongják Wagnert, s jöllehet gyorsan távozni szeretne, mégis marad. Látva, hogy Wagner közeledik, egy ajtómélyedésbe húzódik. A találkozás azonban elkerülhetetlen.

"E pillanatban Wagner közvetlenül a maestro ajtómélyedése előtt állt meg. Valaki franciául szólt hozzá, s a mester készségesen válaszolt franciául. Egy kifejezést keresve elfordította a fejét s megpillantotta ott fenn a homályban álló férfiút. Verdi hirtelen megváltozott. Eltűnt a derűs, szelíd kifejezés, melyet a kor varázsolt vonásaira. Az ifjabb évek szikár, komor férffia állt ott. Nagyon kék, mélyenfekvő szeme hidegen nézett, minden vonásán ott lappangott egy erős fajta érzékenyen veszedelmes volta. A két férfi szeme találkozott, a pillanat esemény volt." ¹

Az író fantasztikus láttató erővel ábrázolja a két zeneóriást. A találkozás pillanata meghatározó Verdi számára. Az ellesett életpillanat a szelíd, gondolkodó Verdiből a harcos, az önmagát és a küzdelmet felvállaló emberre válást mutatja be.

"Wagner olyan emberi arcot pillantott meg, amelyet nem ismert. Egy ropantul idegen arcot, amelyen nem volt hatalma, egy keményen elzárkózott arcot, amely nem tárult hízelegve elébe, ... Büszke és megközelíthetetlenül magányos szemsugarat látott, könnyed erőt, amely nem kíváncszott feléje, s amely rejtett hódítóvágy nélkül is: volt és hatott.

Verdi először egy kérdő, megdöbben s mintegy megzavarodott pillantást fogott fel. Ám tüstént eltűnt a gátlás s fellobbant a szemnek eredendő sugárzása: megejtő hívás, befonó udvarlás, valami asszonyian hatalmas, örökön viharzó, önmagán föllelkesült néma hívás: "Add meg magad nekem" "

A maestro még mozdulatlan állt a helyén. Arca ismét higgadtan jóságos öreg arc volt. A megejtettség visszfénye a kedves vonásokon fokozatosan elhalványult." ²

Fent leírtak egy háttéreseménybe ágyazott jelentős életesemény kezdetét mutatták meg. Az örrel való találkozás keretet adott a maga verbális kommunikatív elemeivel a tényleges, fontos életeseményhez, amelyben a közlések kizárólag a nonverbalitás szintjén zajlottak.

A narratív koherencia főbb elemei az "én elbeszélés" síkjai, az egymás után következő epizódok. Figyelemre méltó, ahogyan az író a makroszerkezetbe, a cselekményszövébe beépíti az egyes epizódokat. A visszatérő elemek: a vágy és a szorongás, a kishitűség és a kételkedés mellett megjelen-

¹ Franz Werfel: Verdi Az opera regénye. Zeneműkiadó. Bp. 1959. 14. p.

² Franz Werfel: i. m.: 14-15. p.

nek az önfelfedő és az önmagát megmutató magatartás elemei is. Verdi kétségek között van saját művei értékét illetően, úgy érzi gyűlöli Wagnert, amiért zenéje köztetszésre talált, ugyanakkor, mint "lepentő a gyertyafény körül" köröz Wagner körül, félve és remélve a Vele való találkozást.

A regényben megfigyelhetjük az életesemények különböző mintázatait: a mester és az ör hierarchikus, tiszteleten és megbecsülésen alapuló viszonyát, a két maestro enigmatikus kapcsolatát, a véletlen találkozás toposzát is beépítve a jelenetbe.

A regény egészében a narratívum a kontinuitást biztosítja, de retrospektív elemek is megjelennek. A visszatekintés funkciója a múlt élményeinek a megélt valóság szintjén való megjelenítése, amely Verdi életmintáinak felszínre hozását jelenti. Ilyen pl. szegény származásának, kezdeti küzdelmeinek felelevenítése. Ezek között az események között vannak értékfosztó, biztonságfosztó, inkohereens események, de énerősítő, biztonságnövelő, adaptivitást segítő történések is.

A Wagnerrel való találkozás sokáig foglalkoztatja Verdit. Gyors életút-mérleget készít. Légy hű magadhoz! gondolja, de nem hagyja a gondolat nyugodni, hogy minden bajának Wagner az okozója. Tulajdonképpen azért jött Velencébe, hogy lássa Wagnert. - eszmél rá.

"Vajon csakugyan a beteg barátom miatt jöttem Velencébe? Nem vonzott-e ide másvalami? Nem téveszttem-e meg önmagamat? ..." ³

Amikor a gondolában meglátja Wagnert és feleségét, akkor döbben rá, hogy:

"Ez tehát az az ember, kinek neve, működése, léte, ezer árnyéka húsz év óta üldözi. ... Bárhol olvasott ezekben az években csak egy szót is a maga művészetéről, mindenütt ott volt kimondottan vagy elhallgatva Wagner neve, hogy kioltsa az övét." ⁴

Gondolataiban olyan messze jut, hogy maga is megrémül. Itt tudatosodik benne az a féltékenység, amely ádáz gyűlöletbe csap át. Verdi mintha nem ismerne magára. Valóban féltékeny? Valóban lejárt az ő ideje? Semmit sem ér az amit eddig alkotott? Tényleg ez az ember minden bajának oka? Az a zene ide dallamvilág a jövő zenéje, amely mellözi a harmóniát? El kell vetni mindazt, amely az embernek megnyugvást ad? Ez az ember valóban a legrosszabbat érdemli - jut el gondolataiban idáig.

"Olyan közel van, hogy megölhetném! Megdöbbenve és megszégyenülten hanyatlott vissza az ülésre." ⁵

A gondolatok azonban szédületes sebességgel követik egymást, s mintha lecsendesülne Verdi háborgása, bár ez még nem az igazi belenyugvás elfogadás. Az első lépést azonban megtette az önfelfogadás felé.

³ Franz Werfel: i. m. : 17. p.

⁴ Franz Werfel: i. m.: 18. p.

⁵ Franz Werfel: i. m.: 19. p.

"Én Verdi vagyok, s te Wagner. ... Mindketten öregek vagyunk, Egyazon évben születtünk. Ő uralkodik és ő a mozgató erő. Én félnék és néma vagyok, még ma is a roncolei falusi kuvasz." ⁶

A Verdi szájába adott monológban felsejlik számos olyan életesemény, amelyek ugyan epizodikusak, de mégis összegeződve sorsfordító események. Verdi életút-mérlege igencsak negatív, művészi - önértékelési válságban van, elbizonytalanodott pályája eredményeiben.

A narratív koherencia legfontosabb eleme a kiemelt részletben, hogy többnyire Verdi szemével láttat az író, de amikor Werfel jellemzi szereplőit, kiderül, hogy ő is Verdi szemüvegén keresztül néz.

"Wagner felesége balján ül, feje kiugró koponyaalkatával, a holdfény bozorkányosan gonosz árnyékelosztásában embriószerűvé vált. Szempillái lecsukódtak. eltűnt az iménti hatalmas életerő, amelytől túligényelt gép módjára vibrált a fej, eltűnt a minden vonzásában rejtőző szerelmes mohóság, a megejteni és győzedelmeskedni akarás." ⁷

Tíz év hallgatás után Verdi ismét munkálkodni kezd. Velencébe utazik, s a Lear király partitúráján kezd dolgozni. Értelmezi, elemzi, szinte megkoreografálja a felvonásokat. S közben állandóan vívódik. Hosszú művészi válságának tetőpontja ez az időszak, amelyben "villanófény -effektus"-ként jelennek meg a Wagnerrel kapcsolatos sorsfordító események. Ezekben az életepizódokban Verdi gondolatai a dinamikus előrevivő elemek, Wagner csak indukálja a történéseket. Verdinek szinte már kényszerképzetévé válik a Wagner általi üldöztetés, pedig tulajdonképpen nem is a zeneköltővel viaskodik, hanem túlon túl felfokozott, talán önmagának sem megfogalmazott féltékenységgel. Minden Wagnerrel kapcsolatos információ az emocionális csúcsra juttatja, harag, elkeseredés, önmagában való kételkedés vesz erőt rajta.

"Nem, ez lehetetlen! - Nem emlékezett rá, hogy ennyire rossz ez a dolog. - Ez tévedés. - A látása zavarodott meg. ... Hogyan történt, hogy nem hiszek többé mindebben? Ki tette ezt velem? Csak egy válasz adódott, az értelmetlen és ézerszer adott válasz: Wagner!

A kemény és tüzes férfi szinte siránkozva s gyermek módjára kezdett perlekedni: Miért is kellett neki eljönnie? Minden oly szép volt azelőtt. Most kínozt engem. Nem tettem neki semmi rosszat! - De neki csak az én megsemmisítésem jár az esze. ... Mit is akart Wagnertől? Irigy volt talán? A német ragyogva, megcsodálva, minden percben teremtsre készen, ifjaktól körülrajongva, haladt vakítóan megvilágított útján.

A maestro egyszerre mélyen elpirult. Sziklaszilárd volt az elhatározása: Megírom a Lear! " ⁸

⁶ Franz Werfel: i. m.: 19. p.

⁷ Franz Werfel: i. m.: 19. p.

⁸ Franz Werfel: i. m.: 77. p.

Az idézett részletből világosan kiderül az én-érintettség egyre intenzívebbé válása. Wagner Verdi számára biztonságfosztó tényező, akivel örök harcban áll. Ez a küzdelem azonban csak gondolati síkon zajlik, hiszen tulajdonképpen nem találkoztak. Verdi rendkívül érzékenyen reagál minden olyan jelzésre, amelyben akár csak rejtetten is kettőjük összehasonlítása van. A regényben azonban csak Verdi gondolatait és érzéseit olvashatjuk, nem tudjuk meg, hogyan vélekedett Wagner Verdiről.

Az élettörténeti narratívumok sorában a jelen és a múlt eseményei keverednek, az összetartó szál Verdi én-elbeszéléseinek, önreflexióinak sora. Verdi élettörténeti forgatókönyvében olyan életminták szerepelnek, amelyek őt szerénnyé, de önmagát bátran vállaló emberré tették. Alacsony sorból küzdötte fel magát, aki az értékeket nagyra becsüli, s nehezen tudja elviselni a mellőztetést. A Wagnerhez fűződő kapcsolata már-már az üldözési mánia határát súrolja. Énje a negatív életesemények irányába fordul, s jóllehet küzd ellene, nem tudja kivonni ezek alól a hatások alól magát. A viselkedésszervezés biztonsága megint, nem természetesen a megnyilvánulásai. Eleinte még magának sem akarja bevallani, hogy velencei útjának igazi célja: találkozni akar Wagnerrel. /Ajtómélyedésbe húzódik, messziről követi a gondolával, az ablakból lesi stb./ Eljut egészen odáig, hogy -amikor akaratlanul a háza felé sétál-, dilemmázni kezd, ne küldje-e be a névjegyet. Ekkor még nem teszi.

Íteli még egy kis idő, s amikor úgy gondolja, számot kell vetni az életével, mégis rászánja magát, hogy meglátogatja Wagnert.

A találkozást úgy képzei, hogy Wagner elébe siet, s minden félreértést tisztáznak.

"Ő, Verdi majd beismeri: Nem kicsinylem le saját teljesítményemet. Aiddámmal azonban, melyet Ön Richard Wagner nem ismer, úgy látom lezárult az olasz opera fejlődése. Az olasz ifjúság elfordul a hazai hagyományoktól, és átpártol Önhöz és az ön zenedrámájához. ... volt életemnek olyan szakasza, midőn ez a megvetés, melynek egész súlya engem, mint nemzeti muzsikánk örökösét sújtott, nem volt közömbös nekem. De most már kellően megöregedtem ahhoz, hogy az abszolút műérték, dicsőség, utókor és a halhatatlanság kérdéseiről meglehetősen derűsen gondolkozzam ... Őszintén mondom. Higgyen nekem! Nincs ember, aki önnek tisztább szívből kívánna szerencsét, mint én."⁹

S akkor lássuk a valóságot. Verdi felöltözik, szívét is ünnepi ruhába öltözteti, s elindul. Olyan életesemény következik, amely -érzése szerint- meghatározó lesz számára.

"Ünnepi érzése nőttön nőtt. Így volt ez valahányszor életének nagy órái elé vonult. ... Csakhogy most sokkal szebb, tisztább és félelemtől mentesebb

⁹ Franz Werfel: i. m.: 298. p.

a megindultsága. Baráti szívet vitt az őt megvető ellenség elé, Wagner elé, akinek nevével húsz év óta akarta őt megsemmisíteni a világ gyűlölete. ¹⁰

A találkozás azonban nem sikerül, Wagner egy negyedórával korábban meghal.

Verdi ezen életszakaszában hosszú utat jár be. Ez az őnmaga legyőzésének folyamata, amíg eljut oda, hogy Wagnert nem tekinti ellenségnek, a vele kapcsolatos élményei már nem színezik negatíve érzését. Visszatalál önmagához.

"Wagner meghalt.

Eleinte szinte zavart érez, mintha hívatlanul, kéretlenül valami borzasztó, szentséges, és egészen bizalmas esemény tanúja lett volna. Aztán eszébe jut, hogy a gondolában, az egész idő alatt mily boldog várakozás, mily ünnepi érzés uralkodott rajta. S most megcsalatott. Wagner halott. Abban az órában halt meg, melyben útban volt, hogy felkeresse. ... Kétszer látta, harmadszor már nem volt szabad látnia. Miért? Tegnap éjjel hajszálon múlt, hogy ő maga nem halt meg. Válogatott kettőjük között a halál, tétovázott? Előbb az egyiket érintette, aztán mégis a másikat választotta? ...

A maestrónak az az érzése, mintha ez egy évtizedes párbaj, egy minden nap, és minden éjszaka megújuló párviadal lett volna, s most mégis ő a győztes, noha már megadta magát. ... A források hasonlatára gondolt:

Ki kell apadnia az egyiknek, hogy a másik buzoghassék." ¹¹

¹⁰ Franz Werfel: i. m.: 299. p.

¹¹ Franz Werfel: i. m.: 302. p.

VERDI SZÜKEBB HAZÁJA: LE RONCOLE DI BUSETTO

A legnagyobb európai léptékű olasz zeneszerző, Giuseppe Verdi életrajza talán túlságosan is ismert ahhoz, hogy részletesen kitérjünk rá. (1) Egy vonatkozásban, szülőföldjéhez, szűkebb hazájához való ragaszkodásában azonban annyira atipikus az olasz zeneszerzők és egyéb értelmiségiek között, hogy érdemes rá felfigyelni.

Az életrajzírók kiderítették, hogy születésének pontos dátuma (eltérően attól, ahogyan Verdi maga sokáig tudta) 1813. október 10, este 8 óra. Helye a Parma és Piacenza között található Roncole, vagy Roncole di Busseto. A születési hely neve azonban pontosabban *Le Roncole*. A nőnemű névelőt azért helyes kitenni a születési hely előtt, mert az egy szótárból is kikereshető olasz szó, aminek jelentése: *alabárdok*. Ez a kis település (még nem is falu) Bussetotól néhány kilométerre terül el, és csupán néhány nagyobb (a Po síkságon ma is látható) kőből épült udvarházból áll. Emília-Romagna tartománynak ez az emíliai része, közel Lombardiához, csupa mező, szántóföld és rét, ahol a Po mellékfolyói teszik termékennyé a földet, a szorgos gazdákat pedig jómódúakká. Nem messze Le Roncole di Bussetotól van a neves manirista művésznek nevet adó Correggio kisvárosa, vagy Mirandola, ahol a híres filozófus, Giovanni Pico della Mirandola született.

Verdi szülőháza Le Roncole-ben ma is áll: szerény, átlagos külsejű, nyárfák árnyékában álló emeletes ház, amely látogatható és sokak által látogatott múzeum. Az itt látható spinéten kezdett el játszani a gyermek Verdi. Közel van a házhoz a Szent Mihály arkangyalnak szentelt San Michele parókia, ahol ma is őrzik Verdi eredeti keresztlevelét és azt az orgonát, amelyet 1797-ben egy bergamói mester készített el és amelyen a fiatal Verdi maga is játszott. A Cinquecento elején épült kis templomban ma is láthatóak az eredeti reneszánsz freskótöredékek és a 18. századból származó festmények, Pietro Balestra alkotásai. A templom harangtoronyán elhelyezett emléktábla azt az epizódot idézi fel, amikor 1814-ben, eben a mozgalmas történelmi időszakban, az osztrák-orosz katonák elől Verdi anyja bemenekült egyéves kisfiával a templomba. Egyébként pedig Itáliának ez a területe a 19. század elején francia uralom alatt állt, a *Départements au dela des Alpes* egyik része volt, ahol a Code Civil vagy másnéven *Code Napoléon* törvényei voltak érvényben. Ennek köszönhető, hogy épségben maradt ránk Verdi születésének minden dokumentuma. (2)

Le Roncole településnek van egy másik nevezetes szülötte: Giovannino Guareschi író és újságíró, aki megalkotta Don Camillo nevezetes figuráját. A francia filmrendező, Julien Duvivier vitte vászonra a népszerű és komikus

plébános és a kisváros baloldali polgármesterének történetét. Don Camillo-t a filmen Fernandel alakította. Guareschi, aki 1968-ban hunyt el, a Le Roncole-i temetőben nyugszik.

Szép, a reneszánsz korból származó házak egész sora található Bussetóban, ahova Verdi iskolába járt: például a Palazzo Comunale Vecchio a Quattrocentóból, a Chiesa di Sant'Ignazio vagy a Bargello. Ez a történelmi klíma vette körül már gyermekkorától kezdve. Busseto egyébként az osztrák szimpátiájuk miatt Magyarországon is jól ismert Pallavicino-k (vagy Pallavicini-k) (3) és a Farnese nemesi család birtoka volt. Itt nevezetes események is zajlottak: például 1543-ban III. Pál (Farnese) pápa itt találkozott V. Károly császárral. Járt a kisvárosban sok művész, többek között Tiziano Vecellio is. Busseto főterén, amely Verdi nevét viseli, áll a művész karosszékben ülő bronz szobra, Luigi Secchi alkotása (1913). Háttal a szobornak található a (valószínűleg a neves barokk építész, Vignola által megrajzolt terv alapján elkészült) gyönyörű Pallavicino-palota, 1250-ből származó eredeti középső és két szélső tornyával. Ebben kapott helyet 1868-ban a Museo Civico és a Teatro Municipale "Giuseppe Verdi", amelyben még a Mester életében, de azóta is folyamatosan jelentős Verdi-események zajlottak és zajlanak. Bussetóban van még egy 1437-ben épült papi kollégium (Collegiata di San Bartolomeo), amelynek belsejét a rokokó idején átépítették, az Oratorio della Santissima Trinita, amelynek gyönyörű barokk oltára előtt celebráltak 1836-ban Verdi házasságkötését Margherita Barezzivel, annak az Antonia Barezzinek a lányával, aki segített neki mecénásként többek között abban, hogy folytathassa tanulmányait. A főtér tulsó oldalán található Barezzi háza, amely ma az "Amici di Verdi" székháza és amelyben rendszeresen tartanak ma is Verdi-koncerteket. A főtértől kissé távolabb van a neoklasszicista stílusú Palazzo Orlandi, amelyet Verdi 1845-ben vásárolt meg és amelyben - - - kiváltva a kisváros lakóinak rosszallását - Giuseppina Strepponival lakott. Itt írta nagy operáit, mint a Rigoletto vagy a Trubadúr. A múzeummal átalakított épületben, a Mester lakószobáiban eredeti bútorok, a művész hangszerei és kották vannak kiállítva.

Verdi 1848-ban megvásárolta a Bussetótól három kilométerre fekvő Sant'Agata-i birtokot hatalmas parkkal és a rajta lévő gyönyörű villát, majd 1851-ben odaköltözött Giuseppina Strepponival. Ebben a villában élt közel ötven évet. Verdi leszármazottai ma is itt laknak. A termeket, amelyeket olykor meg lehet látogatni, eredeti állapotukban konzerválták. Itt találhatóak azok a zongorák, amelyeken Verdi az Aidát, az Otellót, a Falstaffot vagy a Requiemet komponálta. Szűkebb hazáját, Le Roncole-t, Busseto-t és Sant'Agata-i birtokát az a zeneszerző, akinek a nevétől visszhangzott a Risorgimento Itáliája (emlékezzünk csak a nevéből alkotott "sigla"-ra: "Vittorio Emanuele Re D'Italia!") csak rövid időkre hagyta el. Jól érezte magát itt, szülőföldjén. Ha el is ment főként Milanóba, ahol a Scalában számos

operáját mutatták be, vagy Párizsba, Genovába, Velencébe, - nem sokáig maradt távol.

Ekképp vallott szűkebb hazájáról: "questa profonda quiete mi e sempre piu cara...E impossibile che si trovi per me ove vivere con maggior liberta". Nyugalmat és csöndet talált itt a nagy olasz komponista. (4)

Érdekes azonban, hogy halálát követően sikereinek színhelyén, a műemlékként is számon tartott milánói Cimitero Monumentale-ban temettette el magát. Szűkebb hazájának, családjának és hozzátartozóinak sorsáról azonban bőkezűen gondoskodott. Végrendeletében az idős művész a hozzá közelállókra hagyta birtokait, házait, ingóságait. Azok leszármazottai pedig kegyelettel őrzik Le Roncole di Busseto és Sant'Agata világhírű polgárának, Giuseppe Verdinnek emlékét.

Jegyzetek

1. Verdi életéről született sok könyv közül mi a filológiaiag is pontos és dokumentumokkal (elsősorban levelekkel) is alátámasztott Carlo Gatti által írt könyvet (lásd: Carlo Gatti: *Verdi*, Budapest, 1967. Gondolat kiadó) használtuk.

2. Carlo Gatti könyvében szereplő dokumentumok fontos adalékot szolgáltatnak a nagy művész életéről. Latin nyelven készült születési dokumentumaiból például kiderül, hogy apja és ő maga is vidéki volt, de nem paraszti származású: Carlo Verdi (a művész apja) vendéglős volt.

3. A Pallavicini-család Magyarországon is megtelepedett. Érdekességként említsük meg például Pallavicini Sándor esetét, aki őrgrof, főrendiházi tag volt, császári és királyi kamarás és aki Szegeden született 1853-ban. A szegedi nagy árvíz idején (1879) az árvízkárosultakat saját birtokán telepítette le és így megalapította Sándorfalvát.

4. Verdi életéről és munkásságáról lásd még olasz nyelvű könyvemet: *Elementi di storia della cultura italiana*, Szeged, 2001. Juhász Gyula Felsőoktatási kiadó, 134-135. old.

Tartalomjegyzék

Tisztelt Olvasó	3
Bevezetés	4
Frank Oszkár: Bartók: Szvit op. 14.	6
Csehi Ágota: Bartók alkotómunkássága a mai Szlovákia területén	10
Maczelka Noémi: Bartók–Reschovsky: Zongoraiskola	21
Ordasi Péter: Kísérlet a párnás táncdal szövegének értelmezésére	26
Rákai Zsuzsanna: „Állj közénk és mondjuk, hála égnek! Még van lelke Árpád nemzetének.” Az „új magyar zene”, a közönség és a kritika a 20. Század első évtizedeiben	35
Stachó László: A bartóki generáció után: Paradigmaváltás a népzene- a népzene kutatásban?	47
Altorjay Tamás: Az énekhangok kezelése G. Verdi művészetében	57
Sándor János: Verdi, az operaszínpad királya	66
Gyémánt Csilla: Hugo és Verdi – Giuseppe Verdi zenedramaturgiája	70
Dombi Józsefné: Verdi: Requiem	87
Dombi Alice: Franz Werfel: Verdi regénye a narratív tartalomelemzés tükrében	93
Szabó Tibor: Verdi szűkebb hazája: La Roncole di Busetto	100



X 107670